



Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Patrimonio Histórico y Territorial

La iglesia de San Pedro en Fuentes de Nava (Palencia):
aproximación a su patrimonio a partir de los Libros de Fábrica

The church of San Pedro in Fuentes de Nava (Palencia): an approach of
its heritage from the Ledger Codes

Autora: María Bustillo Merino

Director: Aurelio A. Barrón García

Curso 2019 / 2020

ÍNDICE

I. REFLEXIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	4
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
III. RELACIÓN DE FUENTES PRIMARIAS	12
IV. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO.....	14
1. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA E HISTÓRICA: FUENTES DE NAVA	14
2. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO	16
<i>2.1. Patrimonio inmueble.....</i>	<i>17</i>
<i>2.2. Patrimonio mueble.....</i>	<i>29</i>
a) Retablos.....	29
b) Pintura.....	47
c) Escultura	49
d) Platería	52
V. CONCLUSIONES	60
VI. ANEXOS	61
VII. BIBLIOGRAFÍA	75

*Agradecer la pasión que siempre me ha inspirado a Tomás,
el apoyo y el esfuerzo de mi padre y Alberto
y a Aurelio, por la ayuda y todo lo aprendido en estos años.*

RESUMEN

Después la explicación del marco metodológico y del desarrollo del estado de la cuestión, en este trabajo se pretende realizar una descripción y análisis de la iglesia parroquial de San Pedro en Fuentes de Nava (Palencia) a partir de la información obtenida gracias a sus Libros de Fábrica. Esta información se completará con bibliografía publicada sobre la iglesia, su historia y su arte, así como sobre su entorno y el pueblo donde se localiza. De esta manera, se intenta proporcionar al lector una visión global del edificio religioso, de las obras de arte que este guarda y de sus valores patrimoniales.

Palabras clave: Patrimonio religioso, Fuentes de Nava, iglesia de San Pedro, Libros de Fábrica, inventario artístico.

ABSTRACT

After conducting the status of the issue and the explanation of the methodological framework, we expect to develop a description and an analysis of the Church of San Pedro in Fuentes de Nava (Palencia) based on the data gathered thanks to its Ledger Codes. We will complete this information with the published bibliography about the church, its history and its art, as its surroundings and the village where it is located. In this way, we try to provide to the reader a global view of the religious building, its masterpieces and its patrimonial values.

Key words: Religious heritage, Fuentes de Nava, church of San Pedro, Ledger Codes, artistic inventory.

I. REFLEXIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

En el presente trabajo se toma como punto de partida la iglesia parroquial de San Pedro en Fuentes de Nava (Palencia) y el patrimonio cultural que esta contiene para realizar un breve recorrido por la historia del arte palentino entre los siglos XV y XVIII. Dicha iglesia es un reflejo de las vicisitudes que sufrió el territorio durante este tiempo, tanto económicas como sociales y, a nivel artístico, de la evolución estilística que se produce en las diferentes disciplinas artísticas que imperan en Castilla, así como de algunos de los principales protagonistas del panorama escultórico, pictórico, arquitectónico y de las artes decorativas.

Tal vez no represente tan fielmente esa historia como otros edificios religiosos más estudiados localizados en pueblos o villas aledañas a Fuentes de Nava, como pueden resultar las iglesias de Paredes de Nava¹, Becerril de Campos² o Dueñas³, sin mencionar a la capital de provincia, Palencia⁴. Sin embargo, lo que se busca con esta investigación es aportar nueva información y datos relevantes sobre un edificio religioso hasta ahora

¹ ZARZUELO VILLAVERDE, Manuel. *Paredes de Nava: Museo Parroquial Santa Eulalia*. León: Edilesa, 1992; TERESA LEÓN, Tomás. “Paredes de Nava, villa señorial: su historia y tesoro artístico”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* [en adelante *PITTM*], 1968; SILVA MAROTO, María Pilar. *Pedro Berruguete: el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla: iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava (Palencia)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2003; ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. “El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [en adelante *BSAA*], 54, 1988. pp. 361-375.

² MARTÍNEZ, Rafael Ángel. *La villa de Becerril y el Museo de Santa María*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1996; FIZ FUERTES, Irune. “Consideraciones sobre pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los maestros de Astorga y de Becerril”. *Archivo Español de Arte*, 300 (2002). pp. 414-423; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Un copón mexicano en la iglesia parroquial de Santa Eugenia de Becerril de Campos: a propósito de la donación de Simón de Haro”. *BSAA*, 62 (1996). pp. 467-474; PÉREZ DE CASTRO, Ramón de y FIZ FUERTES, Irune. “Precisiones sobre unas tablas del Maestro de Becerril en Palencia y en Becerril de Campos”. *BSAA*, 74 (2008). pp. 273-279.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Retablo plateresco en Dueñas (Palencia)”. *BSAA*, 36 (1970). pp. 501-504; MARTÍNEZ, Rafael. “Pedro Manso y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Dueñas (Palencia)”. *PITTM*, 73 (2002). pp. 421-428; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “La sillería de la iglesia de Santa María, de Dueñas (Palencia)”. *Archivo Español de Arte*, 114 (1956). pp. 117-123; GAGO, Casimiro Alfonso. “La torre de Santa María de Dueñas y Alonso de Tolosa: una huella de los herreriano en Castilla”. *BSAA*, 9 (1942). pp. 159-163.

⁴ Una selección de publicaciones relacionadas con el arte sacro en la ciudad de Palencia: SANCHO CAMPO, Ángel (dir.). *Arte sacro en Palencia: descripción, catalogación y estudio de las obras de arte más importantes de la Diócesis-provincia de Palencia*. Palencia: Obispado de Palencia, 1999; PAYO HERNANZ, René Jesús, MARTÍNEZ, Rafael (coord.). *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*. Burgos: Promecal, 2011; SANCHO CAMPO, Ángel. *La catedral de Palencia: un lecho de catedrales*. León: Edilesa, 1996; MARTÍNEZ, Rafael. *La catedral de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1992; ALONSO RUIZ, Begoña. “La arquitectura del coro y trascoro de la catedral de Palencia”. *Cambridge Scholars* (2015). pp. 234-249; SAN MARTÍN, Jesús. *El retablo Mayor de la Catedral de Palencia: nuevos datos*. Palencia: Imprenta Provincial, 1953; SANCHO CAMPO, Ángel. *El arte sacro en Palencia*. Palencia: Obispado de Palencia, 1971; REVILLA VIELVA, Ramón. “Catedral de Palencia”. *PITTM*, 6, (1951). pp. 85-90; CADÍÑANOS BARDECI, Inocencio. “Noticias de arte palentino”. *PITTM*, 72 (2001). pp. 189-206; GARCÍA CHICO, Esteban. “Artistas palentinos”. *BSAA*, 11 (1944). pp. 197-201.

poco estudiado. Por este motivo, se considera la iglesia de San Pedro una oportunidad para desarrollar esa labor investigadora, a la vez que permite (re)descubirla y (re)valorizarla.

El marco metodológico en el que se ha basado este trabajo consiste en la recopilación, a partir de las fuentes primarias encontradas en el archivo de la iglesia y de la propia observación, de toda aquella información que permita construir una narración coherente sobre su patrimonio artístico. Entiéndase que para una explicación completa de esos bienes es necesario añadir un contexto histórico-artístico que fundamente y complemente de manera holística aquello que se está describiendo. Por este motivo, de igual manera, ha sido necesaria la utilización de una numerosa bibliografía que apoye las afirmaciones logradas desde la contemplación y análisis tanto de las fuentes documentales como de los propios bienes patrimoniales conservados en la iglesia de San Pedro.

De esta manera, se parte primero de la presentación de un estado de la cuestión de los estudios publicados hasta la fecha cuyo tema protagonista sea Fuentes de Nava o, en su defecto, la iglesia de San Pedro. Asimismo, se mencionarán las fuentes complementarias, que tratan de temas más generales, sobre todo de lo relacionado con el estudio del arte en Castilla, imprescindibles para la formulación del presente trabajo. A continuación, se introduce la relación de las fuentes primarias extraídas del archivo de la iglesia parroquial, haciendo hincapié en las que han sido de especial interés y ayuda a la hora de realizar nuestra investigación.

En tercer lugar, se desarrolla el ensayo principal del trabajo, centrado en la explicación histórico-artística de la iglesia de San Pedro. Este se fundamenta en la recopilación de datos tanto de las fuentes primarias como de las publicaciones estudiadas. En un primer punto, se presenta un contexto preliminar con todos aquellos datos territoriales e históricos de Fuentes de Nava que puedan estar relacionados o afectar a la protagonista de la investigación: la iglesia parroquial de San Pedro. Una construcción, del tipo que sea, no puede comprenderse si no se conoce el lugar en el que se halla, sus características principales y su devenir histórico.

Después de este primer apartado, se pretende abordar directamente la enumeración y explicación de todo el patrimonio cultural de la iglesia. Se trata de enumerar y describir a lo largo de varios puntos cada bien o conjunto patrimonial, dividiéndolos en tipologías patrimoniales. Esta decisión se ha tomado basándose en una creencia puramente racional y organizativa, pues para desarrollar el contexto artístico, su

evolución, la función y las tipologías o rasgos generales de cada elemento tratado, se considera que toda esa información se comprenderá mejor si se explica dentro de un marco más amplio que relacione unos elementos e ideas con otros. Por esta razón, se diferencia entre patrimonio inmueble, es decir, los componentes arquitectónicos de la iglesia, tanto externos como internos; y el patrimonio mueble, en el que se incluyen las principales artes que se pueden encontrar dentro de San Pedro. Además de la pintura, la escultura y la platería, se ha añadido como apartado diferenciado y prominente el retablo, por merecer un mayor protagonismo dentro de los bienes inmuebles.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tras realizar una exhaustiva búsqueda bibliográfica sobre el tema, no se ha hallado ningún estudio centrado exclusivamente en la iglesia parroquial de San Pedro, como se pretende desarrollar en este trabajo. Sí existe una publicación sobre el pueblo, Fuentes de Nava⁵, el cual proporciona pequeños apuntes sobre su historia y toponimia. Asimismo, presenta diferentes bienes de su patrimonio edificado tanto civil como religioso, entre los cuales se encuentra la parroquia, dedicándole unas páginas. Sin embargo, el motivo fundamental de ese trabajo no es el patrimonio religioso de la villa, sino su patrimonio inmaterial. Es decir, se centra en las costumbres, tradiciones y festejos de la población, que son reproducidos desde hace siglos y, por tanto, parte inherente a la identidad de los fuenteros.

Frente a esta ausencia de bibliografía específica, resultó necesario consultar publicaciones relacionadas con los diferentes temas de los que cabe hablar en este escrito, pudiéndose dividir en seis: el pueblo de Fuentes de Nava y, como parte la iglesia parroquial de San Pedro, patrimonio inmueble o arquitectónico religioso y el arte de los retablos, de la pintura, de la escultura y de la platería desde el siglo XV hasta el XVIII. Esos últimos temas, siempre acotados a Castilla y León o Palencia y, en ocasiones concretas, a Valladolid -sobre todo en relación con los focos artísticos y sus maestros-.

Los resultados que proporcionó la primera búsqueda bibliográfica fueron números, aunque no se pudo acceder a todos ellos, bien por falta de accesibilidad o bien por superar los límites para el objetivo de esta investigación. Además, algunos de los libros monográficos y artículos consultados proporcionaron nuevos títulos interesantes y pertinentes.

⁵ IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes de Nava*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1997.

Entre toda esta bibliografía, se tomaron fundamentalmente como principales puntos de referencia y de partida tres publicaciones del último tercio del siglo XX. Lógicamente, se puede creer que estén desactualizadas, pero su nivel de investigación y profundización en la materia es tal que apenas es necesario corregir algunos datos -los absolutamente necesarios teniendo en cuenta que esos tres textos se escribieron entre hace 40 y 25 años-. El primero de ellos es el *Inventario artístico de Palencia y su provincia: Antiguo Partido Judicial de Frechilla* (tomo I), publicado por Jesús Urrea Fernández en 1977⁶. En él se reservan unas páginas a Fuentes de Nava y sus dos principales iglesias - Santa María y San Pedro-, enumerando y catalogando sus principales bienes artísticos, además de proporcionar planos y algunas imágenes de las mismas. Por este motivo, el inventario de Urrea resulta esencial para la investigación que ocupa este trabajo.

Las otras dos publicaciones son indispensables desde el punto de vista contextual, tanto histórico como artístico: *Historia de Palencia: Edades Moderna y Contemporánea* (vol. 2) de Julio González (1984)⁷ e *Historia del Arte de Castilla y León: renacimiento y clasicismo* (tomo V) de Javier Rivera Blanco, Francisco Javier de la plaza Santiago y Simón Marchán Fiz (1994)⁸. Ambos desarrollan asuntos fundamentales para este trabajo, desde el trascurso de la propia historia de Castilla y León, tratando individualmente a cada una de sus provincias, hasta la evolución artística y sus principales caracteres en ese territorio desde el siglo XV hasta el XVIII, lo que coincide con el periodo cronológico que aquí interesa.

A parte de estos títulos, la colección de estudios que publicó Esteban García Chico desde 1940 hasta la década de 1960 -*Documentos para el estudio del arte en Castilla*⁹-

⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario artístico de Palencia y su provincia: Antiguo Partido Judicial de Frechilla* (tomo I). Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de educación y Ciencia, 1977.

⁷ GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia: Edades Moderna y Contemporánea* (vol. 2). Palencia: Excelentísima Diputación Provincial de Palencia, 1984.

⁸ RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte de Castilla y León: renacimiento y clasicismo* (tomo V). Valladolid: Ámbito, 1994.

⁹ La colección publicada por García Chico se compone de tres volúmenes:

GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, VOL. I, Arquitectos. Valladolid: Universidad, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, 1940.

— *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, VOL. II, Pintores. Valladolid: Universidad, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, 1946.

— *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, VOL. III, Escultores. Valladolid: Universidad, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, 1958.

Como complemento a estos, García Chico también publicó una serie de artículos vinculados a dicha colección:

GARCÍA CHICO, Esteban. “Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros de hacer órganos”. *Anuario Musical*, 8, 1953, pp. 201-239.

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros de hacer órganos”. *Anuario Musical*, 11, 1956, pp. 195-218.

sobre arquitectos, escultores, pintores, plateros, relojeros y demás profesiones vinculadas al arte permiten seguir los pasos, en relación con su vida y obra, de numerosos artistas que se mencionan a lo largo de las siguientes páginas.

El resto de la bibliografía consultada y empleada para este trabajo se centra en temas concretos, los cuales pueden diferenciarse en cinco grupos. En primer lugar, se encuentran todas aquellas publicaciones relacionadas con el patrimonio arquitectónico, entre las que cabe resaltar a José Ramón Nieto González, quien coordinó en 2007 *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León: arquitectura religiosa* (vol. III)¹⁰, pero sobre todo a Miguel Ángel Zalama Rodríguez y *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia* (1990)¹¹. Sin embargo, para temas más específicos tocantes a la iglesia de San Pedro, resultó imprescindible el artículo de Pedro Lavado sobre las “Tipologías y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos” (1978), donde presenta este tipo de arquitectura y la identifica dentro de la iglesia parroquial. Como complemento a esto, se localizaron también obras con la mirada puesta en los artistas, en este caso en los arquitectos. Estos textos son bastante concretos, centrados generalmente en algún maestro que trabajó en San Pedro. Se encuentra el caso, por ejemplo, de Felipe Berrojo, estudiado por Lorena García García en 2011 en “En torno al arquitecto Felipe Berrojo de Isla”. Esta misma investigadora publicó en 2014 otro artículo sobre los “Maestros de cantería cántabros que trabajan en la Provincia de Palencia durante la Edad Moderna”¹², donde proporciona datos sobre los trabajos realizados por Juan de la Cuesta y Francisco del Bado en la iglesia parroquial. Estos mismos arquitectos y su trabajo, junto al albañil Bartolomé Alejo, aparecen reflejados en la Tesis Doctoral de Ana Isabel

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: plateros del siglo XVI”. *BSAA*, 28, 1962, pp. 69-179

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: plateros de los siglos XVII y XVIII”. *BSAA*, 29, 1963, pp. 153-208.

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros relojeros”. *BSAA*, 31, 1964, pp. 263-289.

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros relojeros”. *BSAA*, 31(2), 1965, pp. 55-113.

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros relojeros”. *BSAA*, 32, 1966, pp. 381-412.

— “Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros campaneros”. *BSAA*, 33, 1967, pp. 143-165.

¹⁰ NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (coord.). *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León: arquitectura religiosa* (vol. III). Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007.

¹¹ ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990.

¹² GARCÍA GARCÍA, Lorena. “En torno al arquitecto Felipe Berrojo de Isla”. *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46, 2011; y GARCÍA GARCÍA, Lorena. “Maestros de cantería cántabros que trabajan en la Provincia de Palencia durante la Edad Moderna”. *PITTM*, 85, Palencia, 2014.

Cagigas Aberasturi, presentada en 2015 bajo el nombre *Los maestros canteros de Trasmiera*¹³.

En segundo lugar, cabe hablar sobre la bibliografía centrada en el patrimonio escultórico palentino, en donde destaca la publicación de Francisco Portela Sandoval: *La escultura del siglo XVI en Palencia* (1977)¹⁴. En estos textos no sólo presenta la historia del arte y su evolución en la provincia de Palencia durante el periodo indicado -lo cual permite proporcionar una visión completa de la realidad artística que se vivía en aquel momento-, sino que también aporta datos relevantes sobre la escultura de la iglesia de Fuentes de Nava. Asimismo, para conseguir una mayor profundización sobre las esculturas presentes en San Pedro y sus autores, ha sido preciso acudir a publicaciones cuya motivación se centra en la exposición de la vida y obra de algún escultor concreto. Este es el caso de las publicaciones de José María de Azcárate –“Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano” (1961) y *Alonso Berruguete: cuatro ensayos* (1963)-, Manuel Gómez-Moreno y *Las águilas del Renacimiento español* (1983), José Camón Aznar y *Alonso Berruete* (1980), o las publicaciones de Jesús María Parrado del Olmo –“Testamento y otros datos de Juan de Villoldo” (1979) y “La colaboración entre ensambladores en los proyectos de los retablos finales del siglo XVII y unas obras inéditas de Tomás de Sierra” (1996)-¹⁵.

Lo mismo sucede cuando se trata de la pintura palentina de ese tiempo y de las obras concretas guardadas en San Pedro. Los autores de las pinturas, encontrados fundamentalmente en el inventario anteriormente mencionado de Urrea, han permitido que, a través de publicaciones centradas en ellos, se puedan descubrir algunos, aunque pocos, detalles sobre los cuadros que aquí interesan. Para esto, han resultado de gran ayuda los inventarios promovidos por la Diputación de Valladolid en los que se presenta en varios volúmenes el catálogo monumental de varias ciudades y pueblos de la provincia de Valladolid. Para este trabajo en concreto, se ha podido contar con *Catálogo Monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Tomo XIV (parte

¹³ CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel. *Los maestros canteros de Trasmiera. Tomo II*. Tesis Doctoral. Santander: 2015.

¹⁴ PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia: Diputación provincial de Palencia, 1977.

¹⁵ AZCARATE, José María de. *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*. Valencia: Artes gráficas Soler, 1963; AZCÁRATE, José-María de. “Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano”. *PITTM*, 22 (1961). pp. 1-19; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Xarait, 1983; CAMÓN AZNAR, José. *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa-Galpe, S.A, 1980; PARRADO DEL OLMO, Jesús María. 1996. “La colaboración entre ensambladores en los proyectos de los retablos de finales del siglo XVII y unas obras inéditas de Tomás de Sierra”. *BSAA*, 62 (1996). pp. 401-420; PARRADO DEL OLMO, Jesús María. “Testamento y otros datos de Juan de Villoldo”. *PITTM*, 42 (1979). pp. 134-152.

segunda) de Juan José Martín González y Francisco Javier de la Plaza Santiago, publicado en 2001¹⁶.

En cuanto a la platería, además de encontrar capítulos sobre el tema en libros de ámbito general como el de Julio González o el de Javier Rivera Blanco, Francisco Javier de la plaza Santiago y Simón Marchán Fiz, se ha podido contar la publicación de José Carlos Brasas Egido de 1982: *La platería palentina*¹⁷. Este se convierte en el manual imprescindible de todo aquel que estudie en profundidad la platería en la provincia de Palencia desde finales de la Edad Media hasta finales de la Edad Moderna. Además, muy útiles han resultado los artículos de Aurelio Barrón García, como “El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII” (2009) y “La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte” (2017)¹⁸. Para noticias más concretas y puntuales, sobre todo en lo concerniente a los plateros, se ha acudido a artículos como el de Sergio Pérez Martín –“Noticias sobre la vida y obra de los plateros vallisoletanos Alonso Gutiérrez el Viejo y Alonso Gutiérrez Villoldo”- o el de Luis Peña Castrillo –“Ampudianos distinguidos”¹⁹-.

Por otra parte, y como complemento a las diversas tipologías artísticas de las que se han mencionado, es preciso contar con bibliografía concreta sobre la historia de los santos de la Iglesia católica y su iconografía, tratándose de obras de carácter religioso. Para suplir la falta de información o justificar las descripciones que se realizan en las páginas inferiores sobre las distintas esculturas y pinturas, se ha contado con monografías ineludibles como la de Cruz Martínez de la Torre de 2012 -*Mitología clásica e iconografía cristiana*- o el artículo más conciso de Concepción Alarcón Román de 1990 –“La iconografía religiosa en el siglo XVII”²⁰-. De la misma manera, como se ha ido reflejando a lo largo de estos párrafos, es necesario contar siempre también con

¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Tomo XIV (parte segunda). Valladolid: Diputación de Valladolid, 2001.

¹⁷ BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería palentina*. Palencia: Diputación Provincial, 1982.

¹⁸ BARRÓN GARCÍA, Aurelio. “El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII”. En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. pp. 159-192; BARRÓN GARCÍA, Aurelio. “La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte”. En RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (coord.). *Estudios de San Eloy 2017*. Murcia: Universidad de Murcia, 2017. pp. 129-142.

¹⁹ PÉREZ MARTÍN, Sergio. “Noticias sobre la vida y obra de los plateros vallisoletanos Alonso Gutiérrez el Viejo y Alonso Gutiérrez Villoldo”. *BSAA*, 80 (2014). pp. 121-138; PEÑA CASTRILLO, Luis J. “Ampudianos distinguidos”. *PITTM*, 74 (2003). pp. 269-363.

²⁰ MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012; ALARCÓN ROMÁN, Concepción. “La iconografía religiosa en el siglo XVIII”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45 (1990). pp. 247-278.

bibliografía más concreta y focalizada en un tema, pues siempre proporciona algún dato relevante más especializado en la materia. Para esto, se ha acudido a artículos como el de Fernando Collar de Cáceres de 2005 –“De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”- y el de Santiago Manzarbeitia Valle de 2009 –“San Cristóbal”²¹-.

Finalmente, a lo largo del trabajo se encuentran también referencias a artículos, generalmente, que han servido para completar temas más puntuales y complementarios a los mencionados arriba, que son las líneas temáticas centrales de este estudio. Una muestra de estos son, por ejemplo, los textos vinculados a la toponimia de Fuentes de Nava como el de Ricardo Martínez Ortega –“¿Unos topónimos vallisoletanos? Acerca de Fuentes de Don Bermudo, Villalombós, Villafranca, Fuentes de Duero, Villela y Castromuza en los documentos latinos medievales”-, quien proporciona en él otro título de Gonzalo Martínez Díaz, el *Libro Becerro de las Behetrías*²².

Una vez comentada la bibliografía empleada en el presente trabajo, hace falta señalar tres aspectos esenciales de la misma antes de terminar con el estado de la cuestión. Primeramente, es evidente la ausencia de bibliografía referente a la propia iglesia parroquial de San Pedro, así como de elementos concretos de la misma, como puede ser su altar mayor o alguna de las capillas. Esto causa que mucha de la información aportada en el trabajo se base no sólo en la bibliografía leída o en las fuentes primarias, de las que se trata en el siguiente apartado, sino en la observación y juicio del investigador.

En relación con esto se halla la segunda cuestión, que es lo que ha supuesto la búsqueda inagotable de una bibliografía relevante y pertinente. Al indagar en temas tan generales como los arriba mencionados -la escultura en Castilla y León desde el Renacimiento hasta el clasicismo, por ejemplo-, se recopilan numerosos títulos. Algunos de ellos tienen un carácter general y proporcionan al lector datos tanto del contexto histórico como artístico -estilo y su evolución, principales focos artísticos, artistas más relevantes y ejemplos de las abundantes obras que se pueden encontrar en el territorio-. No obstante, otros títulos encontrados son más específicos y desarrollan temas concretos,

²¹ COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. XVII (2005). pp. 39-49; MANZARBEITIA VALLE, Santiago. “San Cristóbal”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (2009). pp. 43-49.

²² MARTÍNEZ ORTEGA, Ricardo. “¿Unos topónimos vallisoletanos? Acerca de Fuentes de Don Bermudo, Villalombós, Villafranca, Fuentes de Duero, Villela y Castromuza en los documentos latinos medievales”. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 18 (2000). pp. 251-264; MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo. *Libro Becerro de las Behetrías. Estudio y texto crítico*. Vol. I. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro": Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Archivo Histórico Diocesano, 1981.

focalizados habitualmente en uno o dos aristas, en un arte específico encajado en un marco espaciotemporal concreto, o solamente en una obra de arte. Por este motivo, ha sido necesaria una lectura exhaustiva de numerosos textos, de los que se debía ir desgranando la información realmente útil para este trabajo y diferenciándola de la innecesaria, que por lo común era la más copiosa.

En tercer lugar y, para terminar, se ha de dedicar un tiempo a la antigüedad de la bibliografía mencionada. Aproximadamente el 50% de los títulos citados a lo largo de este estudio fueron publicados después del año 2000, por lo que puede entenderse que se trata de textos que presentan la información más actualizada posible. Sin embargo, y sin negar la afirmación anterior, en su mayoría son artículos que, como se especifica arriba, suelen centrarse en asuntos bastante concretos y que, para este trabajo, se han empleado para completar o justificar datos específicos. Tan sólo tres publicaciones de esta fecha son monografías, de las cuales dos destacan por su utilidad: las ya mencionadas *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León: arquitectura religiosa* (vol. III) de Nieto González y *Mitología clásica e iconografía cristiana* de Martínez de la Torre. Por su parte, el 45% de la bibliografía que se menciona se publicó entre los años 70 y los 90 del siglo XX. Se puede pensar que estos títulos han podido desactualizarse o descontextualizarse con el tiempo. No obstante, si se han incluido en este trabajo, es porque han resultado fundamentales para la composición del mismo, en muchas ocasiones por representar la única referencia veraz encontrada sobre San Pedro o alguno de sus elementos. Este es el caso de los ya mencionadas y caracterizadas publicaciones de Urrea Fernández, González y Rivera Blanco, Plaza Santiago y Marchán Fiz.

III. RELACIÓN DE FUENTES PRIMARIAS

Todos los documentos conservados hasta la fecha relacionados con la iglesia parroquial de San Pedro se encuentran en su propio archivo. En total, existen diez grupos temáticos entre los libros reflejados tanto en el inventario de Archivos de España e Iberoamérica del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España²³ como en los índices de libros del Archivo Diocesano de Palencia²⁴:

²³ CENSO-GUÍA DE ARCHIVOS DE ESPAÑA E IBEROAMÉRICA. [Consultado el 13 de febrero de 2019]. Disponible en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/inventariodinamico.htm>

²⁴ PALENCIA GENEALÓGICA [Consultado el 15 de diciembre de 2018]. Disponible en: <http://palenciagenealogica.blogspot.com/search/label/Fuentes%20de%20nava>

TEMA	LIBROS - AÑO	Nº TOTAL
Bautizos	1547-1956	17 libros
Confirmaciones	1585-1894	5 libros
Matrimonios	1568-1933	7 libros
Difuntos	1568-1968	9 libros
Cuentas de fábrica y caja	1681-1970	10 libros
Inventarios	1735-1838	2 libros
Asociaciones	1605-1976	7 libros
Pleitos	1590-1596	2 legajos
Cofradías	<ul style="list-style-type: none"> - Santísimo y Vera Cruz (1606-1775) – 2 libros - Nuestra Señora de la Antigua (1693-1800) – 2 libros - Santísimo Rosario (1693-1800) - Santo Toribio (1676-1842) – 3 libros - V. O. T. de San Francisco (1688-1958) – 3 libros - Los Pastores (1804-1881) - San Isidro (1880-ss.) 	13 libros
Fundaciones: capellanías, memorias, obras pías y otros	1606-1881	15 libros
TOTAL		87 libros

TABLA 1. Libros conservados en el archivo de la iglesia parroquial de San Pedro (Fuentes de Nava, Palencia).

De los diez grupos temáticos de libros enumerados sólo atañen a esta investigación los concernientes a las cuentas de fábrica y caja, a los cuales se les denomina en las páginas sucesivas como *Libros de Fábrica*. En base a los intereses de este estudio, se ha prestado atención fundamentalmente a las datas o descargos de la iglesia relacionados con encargos, compras, obras o reparaciones de sus bienes patrimoniales. Así es como, finalmente, se ha contado con dos Libros de Fábrica para realizar este trabajo:

- a) *Libro de Fábrica de San Pedro de 1681 y 1760.*
- b) *Libro de Fábrica de San Pedro de 1787 y 1828.*

De ambos manuscritos se han podido extraer una serie de párrafos o fragmentos de texto relacionados con algún elemento concreto de la parroquia, como la torre, o que han permitido identificar algún bien, como la platería. Sin embargo, no aportan toda la información que en un principio se esperaba. Se pueden considerar varias explicaciones para esto, pero la investigación sugiere que se debe, en primer lugar, a la falta de Libros de Fábrica anteriores a 1681, en cuyos tiempos se terminó de construir la iglesia y se encargaron muchos de los bienes patrimoniales estudiados en el trabajo, como los retablos. Este hecho, además de provocar la ausencia de noticias sobre la llegada exacta de las piezas, también oculta a sus autores y colaboradores, los tiempos de realización o los materiales empleados y su valor, entre otros datos que pudieran tener gran interés para la investigación.

En segundo lugar, en el periodo que se tiene documentado -de 1681 a 1828-, la iglesia parroquial no adquiere nuevas obras de arte de gran relevancia, como consecuencia de la crisis económica y artística que sufrió el territorio durante gran parte de esta época, como se explica dentro de su contexto en el cuarto punto. Por este motivo, la mayoría de las noticias que se transcriben y explican en páginas inferiores no están relacionadas tanto con compras, sino más bien con las descargas de dinero debidas a reparaciones de bienes que ya se tenían. No obstante, existe alguna compra de nuevas piezas, pero estas no llegan a la importancia ni a la calidad de otras anteriores de las que, por el contrario, no se tiene constancia de su encargo en los libros.

En tercer y último lugar, y en continuación con el discurso del párrafo anterior, algunos de los bienes patrimoniales datados dentro del marco temporal que engloban los Libros de Fábrica que se han consultado, pudieron ser donaciones de benefactores externos, razón por la cual no tendrían por qué reflejarse dentro de las datas.

IV. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO

1. Localización geográfica e histórica: Fuentes de Nava

La parroquia de San Pedro se encuentra en el pueblo palentino de Fuentes de Nava, a 25 kilómetros de la capital. El pueblo comprende poco más de 60 hectáreas dentro del ámbito territorial conocido en Castilla y León como Tierra de Campos, una comarca natural que aborda no sólo parte de la provincia de Palencia, sino también de Valladolid,

Zamora y León²⁵. Esta área destaca por ser la más rica en obras de arte de la Comunidad Autónoma, lo cual se relaciona con el devenir de su historia.

No se conoce con precisión la fecha de la fundación de Fuentes de Nava, pero es cierto que en el siglo X un noble leonés, Don Bermudo, se encargó de repoblar esas tierras. Ya en el año 974 existe un código, identificado por Santiago de Castro, donde aparece mencionado Fuentes de Don Bermudo²⁶. Martínez Ortega también evidenció en su trabajo²⁷ la constancia en varias fuentes primarias de tiempos medievales de la existencia de un pueblo llamado Fuentes de Don Bermudo, al cual se le logra adjudicar la actual localización de Fuentes de Nava debido a las indicaciones que acompañan al topónimo en esos textos. En una fuente de 1118 aparece *in Frachela [...], in Fontes de Don Bermudo, [...]*. *Frachela* se identifica aquí con el Partido Judicial de Fechilla, al que pertenece Fuentes de Nava. En otro documento datado en 1213 se escribe *in Paredes, casas et hereditatem a III iugis boum et vineis para una cuba. / In Fontes de don Uermudo, ecclesian de Sancti Romani et vineas para una cuba*. Se añade en el texto otro topónimo, el de Paredes de Nava, como localidad vecina a la que aquí interesa. Un siglo más tarde se continúa haciendo referencia al mismo topónimo para nombrar a Fuentes de Nava, concretamente en el Libro Becerro de las Behetrías, datado en torno a 1351. En este se cuenta que Fuentes de Don Bermudo pertenece al obispado de Palencia y que *este logar es behetría de don Iohan Alfonso*²⁸. Es necesario añadir también que los Libros de Fábrica -siglos XVI al XVIII- de la iglesia de San Pedro usados para este trabajo hacen constar que dicha iglesia se encuentra en *Fuentes de Don Bermudo*. Incluso en el siglo XIX algunas fuentes primarias continúan utilizando el topónimo, como sucede en el Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España de Pascual Madoz, en el que se cita *Fuentes de Don Bermudo, vulgarmente de Nava*²⁹. Sin embargo, en el año 1872³⁰ se cambió oficialmente dicho nombre por el de Fuentes de Nava, se cree que por el significado que tienen las navas en el territorio. De este modo, se conservó *Fuentes*, topónimo que hace referencia a los numerosos manantiales naturales que se hallan en el

²⁵ PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura ...Op. Cit.* p. 5.

²⁶ IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op.Cit.* pp. 11-18.

²⁷ MARTÍNEZ ORTEGA, Ricardo. “¿Unos topónimos ...Op. Cit. pp. 251-253.

²⁸ MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo. *Libro ...Op. Cit.* p. 293.

²⁹ MARTÍNEZ ORTEGA, Ricardo. “¿Unos topónimos ...Op. Cit. p. 254.

³⁰ AYUNTAMIENTO DE FUENTES DE NAVA [Consultado en 20 de marzo de 2019]. Disponible en: <http://fuentesdenava.dip-palencia.es/index.php/municipio/historia/>

territorio y que nutren a la población y se añadió *Nava*, como la laguna que lo rodea, pantanosa y arcillosa, denominada La Nava³¹.

Durante la Edad Media hasta el siglo XVI, fue elevada la importancia política, territorial y económica de la que gozó el territorio en el que se incluye Fuentes de Nava gracias a su sede episcopal. Esto es el motivo principal de la afirmación anterior sobre la gran abundancia de arte en este territorio, ya que el obispado era el encargado de regir a las parroquias en términos artísticos. Se trataba de poblaciones de prósperos campesinos sin apenas población nobiliar, por lo que son edificaciones levantadas por parroquianos. Por el contrario, ni la nobleza ni la burguesía fueron grandes mecenas, lo cual constata la escasez de donaciones, encargos y capillas funerarias en las iglesias palentinas, sobre todo si se compara con otras regiones o estados coetáneos. No obstante, en esta de San Pedro sí hay capillas de la pequeña nobleza residente en la localidad.

Sin embargo, el arte, en este caso religioso, tanto de Fuentes de Nava como de la provincia de Palencia en general fue decayendo a partir del siglo XVII, alcanzando su declive final en el siglo XIX³², como se irá describiendo a lo largo de este trabajo para explicar la iglesia parroquial que aquí concierne.

Además de la parroquia de San Pedro, el pueblo posee otras dos edificaciones religiosas: la iglesia de Santa María y la ermita de San Miguel, a las cuales habría que sumar las desaparecidas iglesias de San Pelayo y San Román. De este cuantioso número de templos se puede adivinar que Fuentes de Nava no es un pueblo pequeño. Su casco urbano es amplio y se distribuye en abundantes plazas y calles principales anchas. Asimismo, se pueden apreciar todavía algunos palacetes y casonas nobles de la Edad Moderna, aunque las fuentes no revelan con exactitud a quiénes pudieron pertenecer.

2. Iglesia parroquial de San Pedro

La parroquia de San Pedro, fundamentalmente su arquitectura, está datada entre la transición de los siglos XIV y XV³³. Sin embargo, como se desarrolla en las páginas siguientes, ha sufrido cambios e incorporaciones a lo largo de los siglos debido a las sucesivas y necesarias reformas y reparaciones. Asimismo, su patrimonio mueble fue en aumento con el tiempo, datándose en su mayoría entre los siglos XVI y XVIII.

³¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en adelante RAE). [Consultado el 20 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://dle.rae.es/nava>; IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op. Cit.* p. 10.

³² PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura ...Op. Cit.* pp. 6-13; GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia... Op. Cit.* p. 123.

³³ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 163.

2.1. Patrimonio inmueble

En la actualidad, la parroquia de San Pedro combina varios estilos arquitectónicos debido a las reformas que ha sufrido a lo largo de los siglos, especialmente entre los siglos XVI y XVII, donde se encuadran las innovaciones del tardogótico, primero, y del barroco, después. Pero antes de explicar los cambios que sufrió San Pedro en esta época, es necesario volver a los siglos XIV y XV y, más concretamente, a su periodo de transición, cuando se establece el origen de la parroquia. Esta época es la fecha de construcción de muchas iglesias en el territorio, como continuación, tal vez, de la gran empresa cristianizadora que perseguía la Iglesia desde los primeros tiempos de la repoblación de tierras ganadas a los musulmanes. Esto podría explicar, además, por qué un pueblo de tamaño medio y no tan destacado como otros adyacentes, como fue Paredes de Nava, contara con cinco iglesias.



IMAGEN 1: Torre de la iglesia parroquial de San Pedro en Fuentes de Nava (Palencia).

Centrándose de nuevo en la parroquia de San Pedro, del siglo XIV se pueden apreciar aún dos portadas góticas³⁴, ambas protegidas por una reja de hierro. Sin embargo, el elemento arquitectónico más relevante del exterior de la parroquia es su torre, la cual pertenece al ya mencionado periodo de renovaciones que engloba los siglos XVI y XVII. Precisamente, con este complemento se terminó de construir la parroquia y se convirtió en símbolo de la misma e, incluso, de la comarca.

La torre se conoce como *Estrella de Campos*, ya que gracias a sus 65 metros de altura se puede apreciar desde una amplia distancia. Se trata de una construcción de la segunda mitad del siglo XVI realizada en un estilo renacentista. Este estilo es característico en Castilla y León como resultado de la pervivencia del gótico, el cual se reinventa y aporta nuevas soluciones arquitectónicas, añadiendo influencias sobre todo flamencas. Se contrapone a la nueva corriente que

³⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario artístico ... Op. Cit.*, p. 163.

intentaba introducirse desde Italia, lo que se conoce y dio lugar al Renacimiento, pero que en aquella época se denominaba *al romano*. Esta oposición a las aportaciones italianas y el esfuerzo por conservar la tradición gótica iba más allá del gusto o la moda. Es necesario buscar su origen en la situación político-religiosa del momento, en la que la tradición católica debía sobrevivir, pero también tenía que adaptarse al presente. Se trata de una época de incertidumbre religiosa creada por el protestantismo y por el reconocimiento de la necesaria reforma dentro de la Iglesia católica³⁵.

La torre de San Pedro fue diseñada por Alonso de Pando, quien inició su edificación entre 1563 y 1566, periodo en el que Rodrigo Martín y Santiago Mazariegos figuran como los canteros encargados de obtener la piedra para la construcción. De este diseño se lograron completar sus tres primeros cuerpos, los cuales denota el austero estilo de Pando, compuesto por superficies lisas sin apenas vanos³⁶. Sin embargo, debido al fallecimiento del arquitecto, sus oficiales, Francisco Carranza y Juan de la Mata, sustituyeron a Pando hasta que se paralizó forzosamente la obra a causa de la demanda de maestros especializados en San Lorenzo de El Escorial. No fue hasta pasados unos años cuando se retomó y terminó la torre de San Pedro, esta vez bajo las órdenes de Juan de Escalante, quien ideó el último cuerpo y la linterna. De hecho, este arquitecto creó un diseño muy similar al que empleó con anterioridad en la torre de San Miguel de Ampudia en 1540³⁷. El estilo utilizado por Escalante en esta segunda fase de construcción se contrapone al de Alonso de Pando, con un estilo que imita al gótico. El último cuerpo es más ancho que el resto y en él se realzan los pilares y los vanos con arcos de medio punto. La torre se remata, finalmente, con una linterna hexagonal donde, entre pilastra y pilastra, se halla un paño sobre el que se encaja una ventana rasgada. Entre el último cuerpo y la linterna Escalante añadió una ornamentación basada en *floreros* y *balaustradas*³⁸.

Sin embargo, como indican las fuentes primarias que se han investigado para este trabajo, la torre sufrió varios desperfectos en los siglos posteriores, con sus correspondientes reformas y adiciones. En los siglos XVII y XVIII se pudieron incorporar nuevos elementos pertenecientes a otros estilos, como el barroco, que pudieron provocar

³⁵ NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (coord.). *Patrimonio arquitectónico ...Op. Cit.* pp. 180-181.

³⁶ ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura ...Op. Cit.* p. 137.

³⁷ Ver ANEXO 1.

³⁸ ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura ...Op. Cit.* p. 137; RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.* p. 76; GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia... Op. Cit.* p. 125; IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op. Cit.* p. 36.

confusiones en la datación que algunos autores han realizado sobre la torre, como es el caso de Urrea³⁹.

Dentro del Libro de Fábrica que comienza en 1681, en las cuentas del año 1685 se describe lo siguiente:

Reparo de linterna de la torre: yten se le tasan novecientos y cin[cuen]ta/ reales en que se concertó el reparo de la/ linterna de la torre que derrivo la centella/ que se adviertte que aunque de este conciertto ba/jo otro maestro cien r[eale]s esos se le dieron/ por otro reparo que hizo abajo de la lin/terna a una corneta que derrivo d[i]cha centella.

Yten doscientos quarenta y nueve r[eale]s y m[edi]o que/ dio al cantero por quenta de la obra que/ da hecha para los candeleros de d[i]cha/ torre.

Refrescos para la torre y labrar la piedra: yten quarenta y siete r[eale]s que se dieron de/ refrescos a los canteros en el tiempo que/ se ocuparon en hacer d[i]cho reparo y labrar/ d[i]chos candeleros.

Portes de piedra para la linterna: yten noventa y seis r[eale]s que se dieron a unos/ montañeses por el porte de doce carros de pie/dra que portearon para la linterna.

Porte para los candeleros: yten doscientos y diez y siete r[eale]s y m[edi]o del porte/ de quince carros de mulas que trajeron los la/ bradores de lanilla en que entra medio r[eal]/ de cada carro que se dio en la cantera y fue pa/ra los candeleros de la torre.

Herrero: yten nueve r[eale]s digo ciento y setenta/ y tres r[eale]s a Fran[cis]co Garcia cerrajero por todo/ lo que trabaxo en su herrería para el repa/ ro de la linterna y llaves de la iglesia en/ esta manera nueve R[eale]s de las llaves = noventa/ r[eale]s de noventa libras en clavos dos varreto/ nes y abracaderas para la linterna y para/ los andamios y cinquenta por componer la/ cruz de la linterna y adornarla = y vein/ te por hazer una lenguetta y por componer una cerradura de la sacristía quatro r[eale]s/ que todas estas partidas suman d[i]cha canti/ dad.

Plomo: yten sesenta R[eale]s de quarenta libras de plo/ mo que se gasto en la linterna y candelero.

³⁹ Urrea Fernández data la torre en el siglo XVII. En URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ... Op. Cit.*, p. 163.

Berroxo: yten sesenta y siete rvs que se le dio a berro/ xo maestro de cantería por aver registrado/ la esquina de la torre y tanteado lo que se/ a de hazer.

Antt[oni]o arnillas: yten quatrocientos setenta y ocho reales y m[edi]o/ de los dos andamios que se hicieron uno para/ la linterna y otro para la cornissa de la/ torre a antt[oni]o de arnillas.

Según este texto, en 1685 fue necesario el arreglo de la linterna de la torre de San Pedro a causa de los daños que provocó un rayo. Por un lado, se indica el reparo que necesitó la linterna en el exterior de la misma, señalando un mayor destrozo en una de las esquinas. Por otro lado, se señala la realización de unos candeleros para la torre aprovechando las obras en curso, para los cuales se trajo la piedra en unos carros de mulas que transportaban lanilla. Durante la obra, en el libro aparecen varios elementos que fueron arreglados: una corneta situada debajo de la linterna, la cruz de la linterna y su decoración, y una de las cornisas de la torre. El herrero Francisco García fue el encargado de componer dicha cruz, así como un andamio y otros trabajos auxiliares sin relación con la linterna de la torre -unas llaves para la parroquia y una nueva cerradura para la sacristía-. Por su parte, el maestro de carpintería Antonio Arnillas realizó los andamios necesarios para el arreglo de la torre. En cuanto a los materiales empleados en esta reparación, se citan el plomo -material que también se usó para los candeleros-, hierro -tanto para la ya mencionada cruz de la linterna como para materiales como clavos o abrazaderas-, y piedra. De esta última se cuenta que fue transportada desde Cantabria, lo cual se sobreentiende al emplear el término *montañeses* en referencia a los carreteros que llevaron la piedra. Este hecho evidencia las comunicaciones entre ambos territorios, lo cual no es de extrañar pues son bien conocidas las relaciones y desplazamientos de artesanos y artistas por el territorio peninsular para colaborar en distintas construcciones a lo largo de los siglos. Se verá un ejemplo de ello más adelante cuando este trabajo se refiera a artista concretos, de los cuales se pueden hallar obras en diferentes localizaciones peninsulares. Pero, como se aprecia en el texto, los intercambios no eran exclusivos de los trabajadores, sino también de materiales que, a menudo, bien por su escasez, por su falta de calidad o bien en busca de unas cualidades concretas, se importaban desde otros lugares. Específicamente, se sabe que Castilla y León, en este caso Tierra de Campos, mantuvo desde la época romana una red de caminos con fines mercantiles con el norte de la Península Ibérica, la cual se mejoró durante de la Edad Media, haciendo posible el

empleo de la carreta para el transporte de unas mercancías que, en el caso de Castilla y León, escaseaban, como son en este caso los materiales pétreos. Por este motivo, la construcción en este material era difícil y costosa, lo que provocó que se destinase a edificios importantes, como las catedrales, o a una parte de ellos, como es el caso de la torre aquí referida⁴⁰.

Por otra parte, se advierte que para el reparo de la torre se contó con la ayuda del maestro de cantería *Berrojo*, quien reconoció los daños y las reparaciones necesarias antes de comenzar la obra⁴¹. A partir del estudio de distintos documentos, se ha podido concluir que el texto se refiere a Felipe Berrojo de Isla, arquitecto nacido en Paredes de Nava aproximadamente en 1628. Se le reconoce como uno de los arquitectos, veedores de obras, tracistas y decoradores más relevantes en la Castilla de la segunda mitad del siglo XVII. De hecho, autores como García Chico le consideran el iniciador del Barroco en ese territorio⁴².

Si se continúa con la lectura de dicho Libro de Fábrica, se atiende que en el año 1692 la torre sufre un nuevo desperfecto a causa de un rayo:

Torre: otrosi por quanto en el verano del año pasado de noventa/ y uno padecio ruuina la torre de la parrochial de S[a]n Pedro/ por una zentella que desyzo la coronación deella y una/ esquina y porque d[i]cha coronaz[i]on ia se a compuesto y amenaza/ peligro y rruina lo desecho de d[i]cha esquina si no se acude con/ pronto remedio mando su Ill[ustrisi]ma que respecto de que/ la Iglessia se halla con caudales y que para d[i]cho reparo/ tiene labrada la piedra el cura y mayordomo pres[sen]te/ la primavera próxima que viene sin dilaz[i]on alguna/ prevengan los materiales necesarios q[ue] hagan se componga/ d[i]cha esquina de torre para obiar mayores gastos y ruina/ que se debe temer q[ue] lo cumplan pena de los daños.

⁴⁰ DOMINGO MENA, Salvador. *Caminos burgaleses: los caminos del norte (siglos XV y XVI)*. Tesis doctoral dirigida por GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José. Burgos, 2015. p. 51; LAVADO, Pedro. “Tipologías y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos”. *Al-Andalus*, 43 (1978). p. 427.

⁴¹ Estas no fueron las primeras trazas o indicaciones a seguir de Felipe Berrojo en una obra de esas características, pues en 1677 ya había realizado la torre de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco -donde residía oficialmente- y en 1680 llevó a cabo la misma labor que en Fuentes de Nava en la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco. La última torre de la que se tiene constancia de Felipe Berrojo se fecha en 1691 en la iglesia de San Miguel de Villalón. GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos ...Op. Cit.* pp. 186-214.

⁴² GARCÍA GARCÍA, Lorena. “En torno al arquitecto ...Op. Cit. pp. 57-63; GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos ...Op. Cit.* pp. 186-214.

Esta vez no dan tantos destalles de la obra, pues la prevén hacer durante la primavera del año siguiente, con la llegada del buen tiempo, antes de que caiga en ruina la coronación y esquina dañadas y sea más costoso su arreglo.

Por último, no se encontraron más noticias sobre la imponente torre de San Pedro hasta la lectura de un Libro de Fábrica del siglo XVIII, en el que se redacta lo siguiente en el año 1770:

Torre: yten. Se le recibe en data a d[i]cho may[ordo]mo quatro mil ochocientos / y cincuenta r[eale]s pagados a Jabier de Medina vecino / de la villa de Vecerril de Campos y maestro de albani/leria por la obra que hizo en los corredores de la torre / la misma cantidad en que se remato por licencia de / el tribunal en fecha diez y ocho de abril del año de / estas q[uen]tas cen__ta de recibo.

Este breve extracto proporciona el nombre de un maestro de albañilería del que no se ha encontrado constancia en ninguna fuente bibliográfica. Se trata de un tal Javier de Medina, supuesto vecino de Becerril de Campos, localidad de la actual provincia de Palencia, en Tierra de Campos, a unos 13 kilómetros de Fuentes de Nava.

Finalmente, avanzado el mismo Libro de Fábrica, se vuelve a mencionar la torre en las cuentas del año 1797:

Herrero: yt[en] – ciento cinquenta y quatro r[eale]s pagados/ a el herrero por sesenta y tres libras en yerro/ labrado en varras y cuñas para ____/ para del reloj”.

Relojero: yt[en] – trescientos veinte r[eale]s pagados a el d(o)n Thomas/ Santos n(uest)ro relojero por la compostura del/ reloj”.

Carretero: yt[en] – veinte y ocho r[eale]s pagados a el carretero/ por hacer la escalera para subir a la / campana del reloj”.

Clavos: yt[en] – doce r[eale] que costaron seis libras en clavos/ para d(i)cha escalera”.

Yeso: yt[en] – ciento y un r[eale]s importe en siete car[a]s en yeso/ para la claraboya de la escalera del texo/ ____ en la torre un y medio carga.

En esta ocasión se trata de la realización de un reloj de hierro para la torre de la parroquia, de lo cual se encarga un relojero llamado Tomás Santos. Como complemento necesario para la colocación del reloj y su posterior acceso al mismo, se indica también la construcción de una escalera, la cual cuenta con una claraboya en su techo.

Una vez comentados los elementos esenciales de la arquitectura exterior de la parroquia de san Pedro, se ha de continuar con su interior. Éste sigue el esquema típico castellano que empezó en la Edad Media y continuó a lo largo de los siglos hasta la llegada del clasicismo. De esta manera se puede entender que exista una coherencia estilística en toda su arquitectura a pesar de que muchos elementos procedan del siglo XVI o XVII y no de los siglos XIV y XV, cuando se inició su construcción. Así, ésta es una *parroquia de salón*⁴³, es decir, que posee tres naves a la misma altura, separadas por pilares que acaban en arcos apuntados y bóvedas de arista datadas en el siglo XVII y con las que se escondió el artesonado mudéjar del siglo XVI. Este tipo de artesonado realizado en las techumbres de los edificios se debía a la ligereza de los muros -generalmente de tapial- que los sostenían, los cuales no podían soportar el peso de bóvedas de materiales más pesados. Entre las techumbres denominadas *de tijera* se pueden diferenciar en base a su forma o complejidad en *parhileras*, *par y nudillo*, *artesa*, *ochava*, *cupular* y *ochavada*. Esta última tipología es la más abundante, sobre todo en las techumbres de las naves centrales, como ocurre en la iglesia de San Pedro. Pedro Lavado estudió este artesonado encajado entre las bóvedas de la parroquia y el tejado, y ratificó el mal estado de conservación en el que se encuentra, tras lo cual se descartó su restauración⁴⁴.

Dentro de esta parroquia, cuya estructura arquitectónica se limita a seguir los cánones marcados por el estilo heredado del gótico medieval castellano, hace falta tener en consideración las obras y reformas que se realizaron en el siglo XVI y que cambiaron su alzado original. En este siglo se construyeron la cabecera y el crucero, cuyos brazos están constituidos por bóvedas de crucería con cambados. Sin embargo, el centro del mismo está cubierto por una bóveda estrellada. A finales de dicho siglo se transformó la cabecera con el fin de integrar una capilla tanto en la nave del Evangelio como en la de la Epístola. La primera de estas capillas, es decir, la del Evangelio, tiene una planta rectangular y posee una bóveda barroca. Se realizó para Pedro de Liébana, quien fuera alcalde de Fuentes de Nava, y se la protege con una reja de madera en la que aparece el escudo de su patrono.

⁴³ Ver en el ANEXO 2 el dibujo de la planta. ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura ...Op. Cit.* p. 52; IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op. Cit.* p. 36.

⁴⁴ Otras techumbres ochavadas como la de Fuentes de Nava se pueden encontrar en la iglesia de San Francisco de Cicero o en las iglesias de San Justo y Pastor de Cuenca de Campos. LAVADO, Pedro. "Tipologías y análisis ...Op. Cit. pp. 439-445.



IMAGEN 2: Capilla funeraria de los Ramírez, dedicada a la Concepción de Nuestra Señora.

La capilla de la Epístola, por su parte, está dedicada a la Concepción de Nuestra Señora y detenta dos alturas claramente diferenciadas, tanto en la arquitectura como en la decoración. El espacio de menor altura termina en una bóveda de medio punto - también llamada bóveda de cañón- casetonada, típica de las capillas funerarias. Asimismo, esta bóveda se sostiene sobre tres columnas estriadas, algo nuevo en la zona e inspirado en los arcos de triunfo romanos. Por otro lado, el espacio de mayor altura presenta una bóveda de crucería de nervios rectos y se comunica a través de arcos de medio punto con el presbiterio, separados por una reja de madera, lo cual se ha de destacar pues, seguramente, falta otra enrejada en la entrada de la capilla, ya que se aprecia cómo se ha cortado bruscamente el muro, dejando intuir la preexistencia de un elemento de esas características en ese mismo lugar. Por otra parte, bajo la consideración de Zalama, esta capilla es *el conjunto que mejor representa el manierismo en Palencia*⁴⁵, debido a la confrontación de elementos arquitectónicos de orden clásico -como las columnas, las pilastras o el entablamento- contra otros elementos de origen gótico -como las nervaduras con claves pinjantes-. Atendiendo a la ornamentación, cabe destacar las figuras de las Virtudes, las cuales se encuentran divididas en dos grupos. El primero de estos grupos lo forman la Fe, la Esperanza y la Caridad, y en el segundo grupo se hallan la Fortaleza, la Justicia, la Templanza y la Prudencia. A estas figuras se deben sumar diseños geométricos

⁴⁵ ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura ...Op. Cit.* p. 133.

-óvalos y rectángulos en las nervaduras- y paños retorcidos -otro elemento común de las capillas funerarias-. Todo ello configura un espacio cuyo fin último busca la exaltación de los sentidos a través de la teatralización. El autor de tal obra, no sólo arquitectónica sino también artística, no es conocido, pero revela una gran formación y habilidad. Parece tener influencias bien de Diego de Siloé o bien de su taller, sobre todo en la realización de las Virtudes, a quienes ya Siloé representó en la catedral de Granada⁴⁶. A pesar de dicha falta de autoría reconocida, se sabe que la fecha de construcción de la capilla es 1586, como aparece grabado en la misma:

A gloria de nuestra señora y señor San Pedro Juan [...] familiar del Santo Oficio y Elena Rramir(ez) [...] hicieron esta capilla [...] a la concepción de Nuestra Señora año 1586.

En esta misma nave lateral, la de la Epístola, se encajan otras dos capillas, además de la Sacristía. Esta habitación es la más cercana a la capilla de los Ramírez. Anexa a ella está la capilla funeraria que los arquitectos Juan de la Cuesta y Francisco del Bado, junto al albañil Bartolomé Alejo, realizaron en 1583 para Juan Rodrigo de Cisneros⁴⁷, natural de Fuentes de Nava y deán de la ciudad de Las Charcas (Perú) y del Cabildo de la Catedral de La Plata. Además de la capilla fundada en San Pedro, legó gran parte de su herencia a diversas obras pías en Fuentes de Nava⁴⁸. Como se puede ver, por la anterior capilla de los Ramírez y ésta del deán de Paita, era hecho habitual que la nobleza y la alta burguesía encargaran construir sus monumentos funerarios dentro de los edificios religiosos, generalmente, en capillas particulares. Esto no sólo era un medio para asegurar su salvación después de la muerte, sino también una muestra de poder y riqueza⁴⁹ que perduraría durante siglos y mantendría viva su memoria. Los dos sepulcros aquí considerados revelan dos de las formas más comunes de enterramientos. Por un lado, el

⁴⁶ Acudir al ANEXO 3 para ver las Virtudes. *Ibidem*. p. 134

⁴⁷ *Ibidem*. p. 136; CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel. *Los maestros ...Op. Cit.* p. 570; GARCÍA GARCÍA, Lorena. "Maestros de ...Op. Cit. pp. 97-144;

⁴⁸ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA [Consultado el 4 de agosto de 2019]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/44417/juan-rodriguez-de-cisneros>; "Real provisión de emplazamiento en forma dirigida al provisor de la ciudad y obispado de Palencia, a petición de Pedro Rodríguez de Cisneros, vecino de Fuentes de Nava (Palencia), patrón de las memorias fundadas en dicha villa por Juan Rodríguez de Cisneros, deán de Las Charcas (Perú), en el pleito que tratan sobre rendición de cuentas de la administración del dinero destinado a dichas memorias". Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 1464,68. En línea: PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES [Consultado el 10 de agosto de 2019]. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=3&txt_id_desc_ud=5079022&fromagenda=N

⁴⁹ RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del ...Op. Cit.* p. 164.

matrimonio de los Ramírez tiene una lápida de piedra en el suelo, en la cual está grabado el escudo de armas de sus respectivos linajes⁵⁰. Por otro lado, el sepulcro del deán Juan Rodrigo de Cisneros está encajado en el muro a través de un arcosolio, con la escultura del religioso en posición yacente.



IMAGEN 3: Sepulcro del deán Juan Rodrigo de Cisneros.

En tercer lugar, se abre una última capilla junto a la anterior cuyo patrono es desconocido, pero en ella se conserva una importante escultura de Cristo en la cruz que se comentará en el siguiente apartado.



IMAGEN 4: Presbiterio de la iglesia parroquial de San Pedro.

No se debe dejar de lado la nave central, en la cual se encuentra la Capilla Mayor o Presbiterio en su cabecera. De ésta no se ha hallado constancia alguna en la bibliografía estudiada, pero sí en las fuentes primarias aportadas por la propia parroquia. En el Libro de Fábrica de 1681 a 1760, aparece en las cuentas del año 1686 el siguiente apunte:

Capilla mayor – mas quarenta y seis r[eale]s que tubo de coste/ el poner seiscientas y quarenta baldos/ sas en la capilla en que entran seis/ r[eale]s de portear la tierra con adberten/ zia que aunque en la partida de/ valdosas en la data de las quentas/ antecedentes inmediatas a estas/ se dice que en los ziento y sesenta y/ cinco r[eale]s que importa la d[i]cha par/ tida entra la manufactura no es asi/ porque las d[i]chas baldosas costaron/ a quartillo cada una con que er pre/zisso admitirle en esta la d[i]ch ama/ nifectura que son los quarenta y seis r[eale]s valen.

En ese mismo Libro, casi diez años después, vuelve a mencionarse la Capilla Mayor y su altar en las cuentas del año 1695:

⁵⁰ Ver ANEXO 4.

Esteras – yte quarenta y nueve r[eale]s y medio que tubo/ de coste esterar el coro y lo alto de la cap[ill]a/ mayor valen.

Pedestal – yten mil y doscientos r[eale]s que tubo de/ coste el pedestal del altar principal/ en esta forma mil R[eale]s en que fue con/ zertado por Santiago fernandez/ vecino de Valladolid maestro de ensam/ lador = noventa r[eale]s de tres vigas gruesas/ diez tablones a seis r[eale]s cada uno que valen sesenta = catorze catorcales? al/ precio de quince quartos que hacen/ treinta y un r[eale]s y tres quartillos = y diez/ y ocho r[eale]s y quartillo que se dieron/ a Bernardino Gallego y Luis albare/ por la clavazón de chillones ____deros y abu/ juelas para d[i]cho pedestal valen.

Marco – yten setecientos r[eale]s que tubo de coste el/ marco por dorar/ las digo gradillas, estrella en medio de la/ capilla, platear los candeleros del al/ tar mayor, ramilletes asta de la cuz/ mayor y ciriales Y adviento que la te/ chura de marco y ____ entre en la/ partida antecedente y solo en esta/ se entiende el oro y plata y demás de/ pendiencias arriba numeradas qe/ fue lo que tbo de coste y se dio satisfa/ cion Agustin Martínez de Estrada maestro/ dorador vecino de Valladolid.

Piedra - yten sesenta r[eale]s que costo la piedra/ que se gasto para sacar la fila del al/ tar mayor vale = 2.040.

Cal – mas quatro cargas y fanega de cal a precio/ de doze r[eale]s carga que se gastaron en ña fila/ y mesa del altar. Valen = 1.734.

Ladrillos – yten treinta r[eale]s de trescientos y cinquen/ ta ladrillos que se gastaron en compo/ ner el suelo de la capilla mayor a precio/ de ochenta y seis r[eale]s el millar.

Maestro – yten ciento y setenta y ocho r[eale]s que se/ entrego a Santiago de la Herran por su/ trabaxo por hazer d[i]cha fila de piedra/ y mesa d(e)l altar y ladrillar d[i]cha capilla.

Yesso – yten tres cargas y fanega de yesso/ a rraçon de ocho r[eale]s carga que suman/ veinte y seis r[eale]s que se gastaron en con/ poner la capilla mayor y remate de/ mesa del altar.

Obreros – yten noventa y cinco r[eale]s que tuvieron de coste diez y nueve obreros a rraçon/ de cindo r[eale]s que se ocuparon en sacar la/ tierra de la capilla mayor y allanar el su/ elo de la yglessia.

Para finalizar, al otro lado del Presbiterio, a los pies de la parroquia, se halla el Baptisterio. La capilla puede pasar inadvertida debido a la sencillez de su diseño. En su centro se encuentra la pila bautismal, la cual está decorada con gallones.



IMAGEN 5: Capilla bautismal de la iglesia parroquial de San Pedro.

A pesar de la escasa información bibliográfica sobre la capilla y la pila bautismal, en las cuentas del Libro de Fábrica de 1681 cuentan cuándo se incorporó dicha pila a la parroquia y quiénes realizaron la obra:

Obras – ytem cinq[uent]a y dos reales que costaron mil ladrillos para la obra de la capilla y panera = 1.768.

Yesso – yten ochenta y un reales los quarenta y cinco de/ restta que se devia a Greg[ori]o Alo[nso] yessero de ____ y tres car/gas de yesso que tenia oblig[aci]on a traer y se le tenia satis/fecho lo demás. Y tr[eint]a y seis r[eale]s de el porte = 2.754.

Maestro – yten doscientos y noventa y seis que pago a Ant[oni]o / de Arnillas maestro de obras por romper la capilla para la pila baptismal y hazer enzima la/ panera y otras cosas = 10.064

Labrar maderas – yten diez y nueve reales que se dieron a Ger[oni]mo de/ ynoxossa por labrar la madera p[ar]a la d[i]cha capilla.

*Herrero – yppen veinte y seis r[eale]s y medio de una rexa que/ se
pusso an la ventana de la capilla referida/ que hizo Bernardino Gallego.*

*Puerta y reja – yppen nov[en]ta y quatro r[eale]s que pago al d[i]cho
Ynoxosa/ por la puerta y reja p[ar]a la capilla baptismal.*

*Clavos- mas ocho r[eale]s de goznes abujones y clavos para
d[i]cha/ puerta y reja de capilla.*

Como indica la fecha del propio documento, la obra se realizó en el año de 1681 y en ella participaron Gregorio Alonso -yesero-, el ya mencionado Antonio de Arnillas -maestro de obras-, Jerónimo de Hinojosa -carpintero-, y Bernardino Gallego -herrero-. Se dice que, para poder introducir la pila bautismal, se tuvo que romper la capilla ya existente. Además, menciona una reja y puerta de madera realizadas para proteger la capilla, las cuales hoy aún se pueden ver.

2.2. Patrimonio mueble

El siguiente punto trata de proporcionar, a modo de catálogo, una enumeración y descripción, así como una explicación contextual del patrimonio mueble más relevante que posee la parroquia de San Pedro. Entiéndase aquí por patrimonio mueble lo descrito por la UNESCO en la Conferencia General de París de 1978, donde se incluían *todos los bienes amovibles que son la expresión o el testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico*⁵¹. Dentro de esta tipología patrimonial existen multitud de subcategorías, pero adaptándose a este trabajo, se ha decidido hacer una división en cinco apartados:

a) Retablos

La primera categoría ha comentar dentro de los bienes muebles de la parroquia de San Pedro son los retablos. Éstos se encuentran en el primer puesto porque, a pesar de ser clasificados por algunos autores como un género escultórico⁵², reúne otras formas

⁵¹ *Actas de la Conferencia General, 20ª reunión, vol. I: Resoluciones*. París: 1978. Anexo I, p. 11. En línea: UNESDOC [Consultado el 2 de agosto de 2019]. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114032_spa

⁵² Méndez Hernán cita en su investigación a Esteban de Terreros y Pando, quien afirmó en 1788 que el retablo, entendido como un *término de escultura, comprende por lo común muchos adornos de pintura y talla*. MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. “La obra de arte al servicio de la transmisión de ideas: los orígenes del retablo y su programa litúrgico”. *Puertas a la lectura*, 15-16 (2002). p. 83; GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia ...Op. Cit.* pp. 143-144.

artísticas: la pintura -en el siglo XV Antonio de Nebrija definió ya en su *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* “retrotabulum” como una pintura que decora el altar, teniendo en cuenta la evolución que sufrió en el gótico final la pintura flamenca⁵³- y arquitectura. Se podría afirmar que los retablos son el resultado de la suma de las tres Artes Mayores y que, además, fue en la Península Ibérica donde alcanzó su mayor desarrollo. Centrándose en Castilla y León, esta comunidad concentra tal cantidad de retablos que supera al resto de países europeos.

En el siglo XV la sociedad castellana desarrolló la tradición del retablo con la mirada hacia el Renacimiento. Esta influencia consiguió que la antigua forma gótica que se entendía como retablo -objeto pequeño para poder transportarse que se situaba sobre el altar durante la liturgia- evolucionara y se convirtiera en un elemento más grande, ahora, pegado al muro de la capilla o del altar mayor. En cuanto a su evolución estilística, los retablos castellanos cambiaron las formas y decoraciones hispanoflamencas por otras de estilo gótico que no rompieran con la tradición cristiana. Sin embargo, no fue hasta la llegada del Barroco cuando el retablo alcanzó su mayor expresión y representatividad, llegando a la monumentalidad en el siglo XVIII⁵⁴. De hecho, de esta época con la mayor parte de los retablos de la parroquia de San Pedro, de los cuales se hablará tras explicar su retablo más relevante: el retablo mayor. Sin embargo, antes de comenzar a desarrollar la descripción formal y estética de éste, es necesario un inciso para aclarar que los retablos de San Pedro tienen una función educativa, lo que ayuda a comprender su composición y figuración.

Retablo mayor

Retomando el discurso anterior, el retablo mayor de la parroquia de San Pedro es posiblemente la obra de arte más valiosa que guarda el edificio. Este consta de un banco, cuatro cuerpos y un ático, con una anchura de cinco calles -las tres centrales del segundo cuarto del siglo XVI, a las que se añadieron las dos laterales con ocho pinturas⁵⁵ en el

⁵³ Nebrija no fue el único que reflexionó sobre esto. Por ejemplo, Sebastián de Covarrubias incluyó en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) su propia definición de retablo: *comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera se dijo retablo*. En MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. “La obra de arte ...Op. Cit. p. 83.

⁵⁴ RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit. p. 163*; GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia ...Op. Cit. pp. 143-147*; TESAUROS DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. [Consultado el 12 de agosto de 2019]. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1001253.html>

⁵⁵ De estas ocho pinturas, solo se identifica claramente el tema de seis de ellas. En el lado derecho, de abajo hacia arriba, se hallan el *Martirio de San Esteban*, *San Gregorio* y el donante o promotor de las obras. En el lado izquierdo, y en la misma dirección, están la *Duda de Santo Tomás*, *San Ambrosio* y *San Martín con el pobre*. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit. p. 165*.

siglo XVII-. Este último siglo adolece de una grave falta de documentación sobre la actividad pictórica, así como de los trabajos que llevó a cabo cada pintor, pues, como se evidencia en este retablo, muchos de éstos fueron realizados por varios artistas y en distintas épocas. En la mayoría de los casos, el único método para atribuir las obras a un autor concreto es mediante la comparación estilística de unas obras con otras. Lamentablemente, de los lienzos del retablo mayor pintados en el siglo XVII no se tiene constancia de haber hecho atribución alguna, por lo que se desconoce su autoría⁵⁶.



IMAGEN 6: Retablo Mayor de la iglesia de San Pedro, datado en el siglo XVI.

Por otro lado, continuando con el siglo XVII, concretamente en 1694, en las cuentas del Libro de Fábrica de la parroquia se refleja una reforma referente al tratamiento de la madera del retablo, la cual se corrige y dora debidamente:

*La talla añadida al reta/ blo mayor que esta madera con deformidad
pues lo demás/ de el esta dorado y ____ y para que este con la ____ devi/ da
luego que se rrecobrado los alcances y deudas atrassadas/ se luzca y ponga
en decente forma pues es mas razonable/ que se gaste los caudales de las*

⁵⁶ RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.* p. 245.

fabricas en su adorno y se/ guridad que dejarles en poder de may[ordo]mos y deudores/ y lo firmo su Ill[ustrisi]ma de q[ue] da fee.



IMAGEN 7: Detalle de la escultura de Santiago Apóstol en la batalla del Clavijo.

Regresando a la sección original del siglo XVI, es decir, a las tres calles centrales, el banco está compuesto por dos relieves en los encasamientos laterales y una pintura en el centro. En la caja de la derecha se representa a *Santiago Apóstol en la batalla del Clavijo* o *Santiago Matamoros*, cuyo relieve está colocado ante un fondo pictórico donde se representa dicha batalla⁵⁷. Esta escena se ha atribuido generalmente a Juan de Valmaseda, quien diseñó el retablo en el siglo XVI y realizó la mayor parte de las

esculturas y relieves de esta primera etapa del retablo⁵⁸. Sin embargo, puede pertenecer también al taller de Alonso Berruguete, debido a algunos indicios compositivos como es el escorzo empleado en los personajes y los caballos.

En el lado opuesto se sitúa un relieve de la *Transfiguración del Señor*, en el que aparecen Santiago, Pedro y Juan⁵⁹. Y en el centro, la pintura del *Santo Entierro* de Alonso Berruguete, de la cual no existe constancia de que fuera un encargo de la parroquia de San Pedro. Sin embargo, es conocido el hecho de que la hermana de Berruguete vivía en el pueblo, lo que vincula al autor con Fuentes de Nava,



IMAGEN 8: Detalle del relieve de la Transfiguración del Señor.

pudiendo haberlo visitado en algún momento y haber dejado o donado el cuadro. Volviendo al lienzo en sí mismo, a pesar de su reducido tamaño, la pintura es una muestra de la maestría de su autor, aunque este sea más reconocido por sus trabajos como escultor. No obstante, entre sus coetáneos ese merecido reconocimiento también lo recibió e incluso en mayor medida como pintor⁶⁰. De hecho, fue dicho oficio el que eligió al

⁵⁷ PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura ...Op. Cit.*p. 148.

⁵⁸ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 165.

⁵⁹ PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura ...Op. Cit.*p. 148.

⁶⁰ El escultor Antonio de Escalante dijo de él que era *la persona mas abil y savia y esperta en la dicha arte de escultura e divujo que ay en toda España y aun fuera de ella*. De hecho, fuera de España, concretamente en su paso por Italia, es el único extranjero en ser mencionado por Vasari entre los dibujantes y pintores en Florencia y como uno de los artistas más sobresalientes de su época. En AZCÁRATE, José-María de. "Alonso Berruguete ...Op. Cit. pp. 5-12. Mazariegos también comenta la fama e influencia que tuvo entre



IMAGEN 9: Pintura del Santo Entierro de Alonso Berruguete.

principio de su carrera, tal vez por ser lo que había aprendido de su padre, el pintor Pedro Berruguete, de quien se diferencia en su falta de meticulosidad y la inquietud en sus figuras⁶¹. No obstante, no se tiene mucha más información sobre la educación de Alonso Berruguete durante sus primeros años⁶², lo que para Camón Aznar sería el inicio de la primera de las cuatro etapas en la evolución estilística de Berruguete. Es decir, de su periodo pictórico, el cual finalizaría alrededor de 1523, cuando realiza su primera obra maestra como escultor: el retablo de la Mejorada de Olmedo⁶³. Durante esta etapa, el dato mejor conocido es su cargo como pintor y criado del rey Carlos I, quien le concedió el tratamiento de “magnífico señor”, desde 1518 hasta 1532⁶⁴. Curiosamente, la tabla de la parroquia de San Pedro se data entorno a 1534⁶⁵, fecha en la que su ocupación prácticamente exclusiva era la escultura.

El estilo empleado por Berruguete en el lienzo del *Santo Entierro* puede compararse al de su escultura, el cual refleja la fusión que llevó a cabo entre las bases de la tradición cristiana y aquellas que aprendió durante su estancia en Roma y Florencia, donde se estaba originando el manierismo. En ambas ciudades pudo trabajar junto a los grandes maestros del Renacimiento italiano, de los que aprendió e interpretó su lenguaje para adaptarlo no solo a la estética española, sino también a su propia forma de entender la manera artística y llegar a ser uno de los mayores exponentes del arte en Castilla y León. Así, se aprecia en las obras de Berruguete la influencia o influjo de los *quattrocentistas* en general, pero también de personajes concretos como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci. Del primero aprendió a expresar la *terribilità*, cuya definición podría ser: condición de trágica grandeza manifestada a través de la expresión de la figura

el resto de los pintores en Castilla y León, concretamente en Valladolid, donde residía. En MAZARIEGOS PAJARES, Jesús. “Alonso Berruguete ...Op. Cit. p. 64.

⁶¹ *Ibidem.* p. 49.

⁶² AZCÁRATE, José-María de. “Alonso Berruguete ...Op. Cit. p. 11; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas ...OP. Cit. p. 123*; AZCARATE, José María de. 1963. *Alonso Berruguete ...OP. Cit. pp. 11-16*.

⁶³ AZCÁRATE, José-María de. “Alonso Berruguete ...Op. Cit. p. 6; CAMÓN AZNAR, José. *Alonso Berruguete ...Op. Cit. p. 213*.

⁶⁴ AZCÁRATE, José-María de. “Alonso Berruguete ...Op. Cit. p. 5; AZCARATE, José María de. *Alonso Berruguete ...Op. Cit. p. 14*.

⁶⁵ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA [Consultado el 17 de agosto de 2019]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/8613/alonso-berruguete>

creada. Sin embargo, Berruguete se distancia de su maestro en otros aspectos tangenciales como su tendencia a las figuras planas, sin preocuparse por los volúmenes ni la perspectiva. Por otra parte, del segundo toma su característico *sfumato*, una técnica basada en el claroscuro que borra la línea del contorno. Por lo tanto, las formas del *Cinquecento* italiano, sus técnicas e ideas fueron moldeadas por Berruguete y asimiladas a una tradición cuyo contenido y objetivo eran muy diferentes.

En Castilla y León, el Renacimiento se vio inundado por las necesidades de la religión cristiana -hacer frente a la herejía protestante, reformar su propia Iglesia y asegurar la fe en sus fieles-, la cual debía configurarse como la raíz del nuevo orden, en este caso, artístico. Se consideraba que mantener ciertas tradiciones y, en el arte, formas de representación y estilo góticos eran esenciales para no romper con el pasado, pero adaptándose a los nuevos tiempos. Por este motivo, era indispensable también asimilar otros aspectos procedentes de la nueva *maniera*, es decir, del Renacimiento italiano. Tal y como cita Azcárate, *en Castilla y León se asimila y transforma el Renacimiento italiano "bajo la influencia de la castiza tradición artística"*⁶⁶. En consonancia con esto, a dicho Renacimiento *castellano* no le preocupaba tanto la forma y perfección de la técnica, sino el expresionismo y el ser capaz de crear emoción en el espectador, haciendo uso de distorsiones o estridencias si fuera necesario. Dicho de otra manera, la fe y los valores religiosos debían pervivir y estar siempre por encima de la perfección técnica y de la belleza aparente. La belleza que se persigue es la de aquella obra de arte capaz de emocionar y evocar al espectador las sensaciones que se quieren transmitir. La imagen no es el fin último de la creación artística, sino el medio de comunicarse con el fiel. Así bien, Berruguete logró conjugar ambos estilos, los cuales parecen en un principio antagónicos, lo que lleva no sólo a la complejidad de lo que consiguió Berruguete, sino también a la esencia de su manierismo⁶⁷.

El lienzo del *Santo Entierro* es un gran exponente de la explicación precedente. En él se puede admirar, por un lado, el movimiento y expresión de las figuras, las cuales se caracterizan por su canon alargado y sus posturas forzadas, para lo que Berruguete empleó marcados escorzos -ciertas partes de las figuras, generalmente las extremidades, dispuestas en un plano oblicuo respecto a quien contempla el cuadro- y la "serpentinata" -término derivado de *serpiente*, debido a la forma que se le da a la figura con sinuosas

⁶⁶ AZCARATE, José María de. *Alonso Berruguete ...Op. Cit.* p. 58.

⁶⁷ Ibídem. pp. 12-59; AZCÁRATE, José-María de. "Alonso Berruguete ...Op. Cit. pp. 8-15; MAZARIEGOS PAJARES, Jesús. "Alonso Berruguete ...Op. Cit. pp. 33-54

curvas que simulan la letra S-. Todo ello conlleva a la desproporción y deformidad de las figuras. Esta forma de pintar es su mejor técnica expresiva para lograr inducir en el espectador el desasosiego, la tensión y el dolor internos y el furor de los que adolecen los personajes del cuadro. Un ejemplo de esta expresividad es la mujer situada a la izquierda, en el primer plano, con vestimenta amarilla y grandes paños blancos, la cual tuerce su rostro hacia Cristo mientras su cuerpo se mantiene en una postura artificial e inestable - el brazo izquierdo se estira hacia atrás y su cadera está girada hacia la derecha, teniendo las piernas flexionadas y en una posición perpendicular al torso-.

En segundo lugar, este movimiento interno de los personajes se refuerza gracias a los ropajes, en los que Berruguete demuestra verdaderamente su gran técnica pictórica, creando vuelos que forman curvas y espirales antinaturales, como si de materia ingrátida se tratara. Todo esto contrasta con la geometría del sepulcro exento, perfecto ejemplo de su formación italiana. Otros detalles de inspiración italiana son el tenebrismo de la roca, con el que representa el desasosiego de la muerte, y el empleo del tornasolado. Esto lleva a comentar la complicada composición y utilización de colores del que Berruguete hace uso en el cuadro. Se trata de una composición multitudinaria -compuesta, de derecha a izquierda, por José de Arimatea, Nicodemo, la Virgen María y tres mujeres que parecen actuar como plañideras⁶⁸- típicamente manierista pues el reparto de los personajes está desequilibrado, quienes están reunidos casi por completo en el lado derecho de la escena. Por último, el cromatismo del lienzo también puede definirse como manierista, ya que el empleo de rojos, verdes, azules, grises y blanco crea un claro contraste entre tonos fríos y calientes; además de utilizar el blanco y el azul para realizar la carne de los personajes⁶⁹.

Toca ahora fijar la atención en las casas que forman el cuerpo del retablo. De abajo hacia arriba, en la primera fila se sitúan tres esculturas de Juan de Valmaseda: San Pablo, San Pedro y San Andrés, de derecha a izquierda. Antes de centrarse en cada una de las imágenes, es conveniente contextualizar brevemente a su escultor para poder entender y admirar en su totalidad dichas obras.

⁶⁸ Tradicionalmente, la escena del Santo Entierro de Cristo se componía de siete personajes que acompañaban a Jesús: la Virgen María, San Juan, las Tres Marías o Santas Mujeres -María Magdalena, María Salomé y María de Cleofás-, José de Arimatea y Nicodemo. Estos últimos solían actuar de sepultureros. MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología clásica ...Op. Cit.* p. 278.

⁶⁹ GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas ...Op. Cit.* p. 122; CAMÓN AZNAR, José. *Alonso Berruguete ...Op. Cit.* pp. 213-214; AZCARATE, José María de. *Alonso Berruguete ...Op. Cit.* pp. 60-64; MAZARIEGOS PAJARES, Jesús. "Alonso Berruguete ...Op. Cit. pp. 57-62; RIVERA BLANCO, Javier, *PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. Historia del Arte ...Op. Cit.* pp. 300-301.

Juan de Valmaseda, aunque de origen vizcaíno, se formó como escultor en Castilla y León, y más posiblemente en Burgos, en algún taller de estilo hispano-flamenco. Así pues, desde sus inicios, Valmaseda adquirió un estilo aún anclado en el goticismo medieval, caracterizado por el protagonismo de lo dramático y patético mediante expresiones trágicas. No obstante, con el transcurrir del tiempo fue adoptando influjos de algunos de los grandes maestros que por entonces trabajaban en Castilla y León, sobre todo de Felipe Bignarny -de quien imitó la idea de asimilar el antiguo estilo gótico a las nuevas concepciones del Renacimiento- y Diego de Siloé -quien le enseñó el gusto por la caída elegante de los paños, las figuras bajas y rollizas, y la idealización de los personajes femeninos-. Estas influencias provocaron una evolución en el estilo de Valmaseda, quien fue suavizando la expresión de sus figuras, pero sin olvidarse de su gusto gótico. De esta manera, las esculturas que se pueden apreciar en la parroquia de San Pedro muestran perfectamente su inclinación hacia lo expresivo: el pelo largo y rizado con mechones ensortijados, el crispamiento de las figuras y el estudio de la anatomía humana, con los huesos, músculos y tendones marcados. No obstante, esto permite, a su vez, que los cuerpos parezcan deformados para conseguir el dramatismo que Valmaseda tanto ansiaba⁷⁰.



IMAGEN 10: Escultura de San Pablo de Juan de Valmaseda.



IMAGEN 11: Escultura de San Andrés de Juan de Valmaseda.

Así bien, de las esculturas anteriormente mencionadas, San Pablo -también llamado Pablo o Saulo de Tarso- aparece sujetando una espada, objeto por el que se le identifica ya que fue decapitado. Por su parte, a San Andrés se le representa junto a una cruz en aspa, donde fue crucificado. No obstante, el simbolismo de la cruz aspada alcanza

⁷⁰ PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura ...Op. Cit.* pp. 36-131; REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA [Consultado el 17 de agosto de 2019]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/4937/juan-de-valmaseda>; RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.* p. 214.



IMAGEN 12: Escultura de San Pedro de Juan de Valmaseda.

otro importante nivel, pues la X⁷¹ es la primera letra en alfabeto griego del nombre de Cristo. Ambos personajes presentan una postura achaparrada y retorcida, con la expresión patética impresa en sus rostros y el pelo ensortijado, lo cual es sello del estilo de Valmaseda. Sin embargo, algunos estudios apuntan que dichas esculturas pudieron ser obra del taller de Berruguete⁷². En la celda central, la escultura de San Pedro sedente, con la mano

derecha alzada hacia el cielo y la izquierda sujetando una Biblia abierta.

En la segunda fila del cuerpo del retablo se hallan dos pinturas y un relieve, en la parte central. Éste representa a una *Piedad* y se adjudica a la mano de Valmaseda, quien asume perfectamente el patetismo iconográfico de las piedades de finales de la Edad Media. Cristo aparece semitumbado y aguantado por los brazos de María y de San Juan. Sin embargo, da



IMAGEN 13: Relieve de la Piedad de Juan de Valmaseda.

la impresión de tener la espalda quebrada por la parte superior, ya que desde los hombros hasta la cabeza Cristo está excesivamente doblado hacia atrás. Su fisionomía -las costillas, las rodillas, las tibias y algunos músculos y tendones- se marcan profundamente a través de una piel de tonos blancos y azules, los cuales parecen seguir las líneas de las venas del cuerpo. Sujetándole la cabeza y el pecho, se halla San Juan, con otro gesto típico de Valmaseda: la separación del pulgar respecto del resto de dedos de la mano. Después, de derecha a izquierda, se sitúan Nicodemo, la Virgen María, José de Arimatea y una plañidera⁷³.

⁷¹ La letra X en el alfabeto griego recibe el nombre de *Ji*. Por otro lado, el nombre de Cristo en griego se escribe Χριστός. MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología ...Op. Cit.* p. 164.

⁷² PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura ...Op. Cit.* pp. 148-149.

⁷³ *Ibidem.* p. 149; MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología ...Op. Cit.* p. 278.

En la caja de la derecha está colocada una *Adoración de los Reyes Magos* y en la izquierda, la *Entrada de Cristo a Jerusalén*. Ambas pinturas pertenecen a Juan de Villoldo, pintor palentino seguidor y, posiblemente, alumno directo de Alonso Berruguete. Como su maestro, Villoldo adquiere en sus comienzos un estilo manierista, dinámico y vitalista, con el característico patetismo, composiciones y posturas complejas e inestables, agobio espacial, paños con grandes vuelos en espiral y tornasolados. Sin embargo, Villoldo evoluciona y reinventa el estilo de Berruguete a través de las influencias que le llegan desde el romanismo vallisoletano y manieristas florentinos como Pontormo. A partir de este momento, sus esculturas tienen un canon más corto que las de Berruguete, una variedad cromática menos rica en detalles, y una mayor masa y calma expresiva, como se aprecia en este retablo⁷⁴. Aquí también se evidencia una marca personal en el estilo de Villoldo: las figuras están pintadas de perfil -lo que le diferencia de las pinturas añadidas en el siglo posterior y situadas en las calles laterales del retablo-



IMAGEN 14: Pintura de la Adoración de los Reyes Magos de Juan de Villoldo.



IMAGEN 15: Pintura de la Entrada de Cristo en Jerusalén de Juan de Villoldo.

En la parte superior del cuerpo, se encajan cuatro pinturas en las calles laterales y una escultura del *Calvario* en el centro. Estas cuatro pinturas vuelven a ser de Juan de Villoldo: la *Predicación de San Pedro* en la calle derecha; *el Quo Vadis* sobre la anterior; la *Crucifixión de San Pedro* -crucificado al revés por petición suya, lo cual se considera un símbolo de un hombre que va de la Tierra al Cielo, al contrario que Cristo, quien había

⁷⁴ PARRADO DEL OLMO, Jesús María. "Testamento ...Op. Cit. p. 135; MAZARIEGOS PAJARES, Jesús. "Alonso Berruguete ...Op. Cit. pp. 63-76; RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit. pp. 301-302.*

bajado del Cielo a la Tierra- en el lado izquierdo; y Cristo y San Pedro ya en el cielo debajo de ésta.



IMAGEN 16: Pinturas de Juan de Villoldo y escultura del Calvario, del cual la Virgen María y San Juan pertenecen a Juan de Valmaseda.

En medio de estos cuatro lienzos se sitúa un *Calvario* sobre un fondo pintado de nubes y cupidos. El Cristo crucificado no pertenece a la trama original del retablo pues, como se le aprecia en sus detalles -no tiene expresión de dolor, como se ha visto en las esculturas descritas anteriormente, y el paño de Jesús llega hasta las rodillas, el cual se acorta durante el Renacimiento y Manierismo-, es de estilo gótico, fechado posiblemente hacia el año 1300. Se piensa que procede de un retablo anterior desconocido, pero para poder utilizar el Cristo original -del que se hablará más adelante- que se encontraba en el Retablo Mayor, se decidió colocar éste en su lugar. Junto a él están María y San Juan, quienes sí pertenecen al diseño inicial de Valmaseda⁷⁵.

Por último, en el ático del retablo, bajo un arco de medio punto, se localiza una representación de la *Trinidad* con Cristo resucitado. Un detalle que resalta es el gesto de Dios padre, que toca a su hijo con una sensación de cercanía. Ambos están sentados sobre un banco o sepulcro, debajo de la paloma -representación del Espíritu Santo-⁷⁶.



IMAGEN 17: Relieve de la Trinidad de Juan de Valmaseda.

⁷⁵ PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura ... Op. Cit.* pp. 149-150.

⁷⁶ *Ibidem.* p. 149.

Continuando con la catalogación y descripción de los retablos de la parroquia de San Pedro, toca centrarse ahora en aquellos situados en la nave del Evangelio, de los cuales se debe señalar que no se conoce su autoría:

Retablo de la capilla de Pedro de Liébana

Retablo barroco que Urrea data en el segundo cuarto del siglo XVII y se compone de banco, un cuerpo de dos secciones -la primera con tres calles y la segunda con una-, y un ático. En el banco hay ocho representaciones pictóricas y un relieve en el encasamento central. Las pinturas son de tamaño pequeño y cuatro de ellas cuentan la historia del nacimiento de Jesús, desde la *Anunciación* hasta la *Natividad*. Entre éstas, se sitúan de forma intercalada otras pinturas con imágenes de diferentes santos.



IMAGEN 18: Retablo del siglo XVII situado en la capilla de Pedro de Liébana.

La primera sección del cuerpo consta de tres calles, con una escultura del siglo XVII cada una. En la calle de la derecha se halla San Francisco y, en la de la izquierda, San Pedro Alcántara. En el centro se encuentra una escultura de mayor tamaño: la figuración de Nuestra Señora de la Antigua⁷⁷ sobre una base de nubes y cupidos, con el niño Jesús en la mano izquierda y un cetro en la derecha. Es posible que esta escultura perteneciera a otro retablo y se colocase aquí posteriormente⁷⁸.

La segunda sección del cuerpo sólo posee una calle, en la que se localiza un lienzo rectangular de tamaño medio de la *Adoración de los Reyes*, lo cual está relacionado con la historia contada en las pinturas del banco. A ambos lados de la calle se puede apreciar el escudo del promotor de la capilla, el alcalde de Fuentes de Nava Pedro de Liébana.

Por último, el ático contiene una pintura de Dios padre.

⁷⁷ Ver en ANEXO 5 la imagen en detalle de la Virgen.

⁷⁸ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 165.

Retablo de la Virgen del Rosario

Se trata de un retablo del siglo XVIII, de trazas barrocas, con banco en la calle central, un único cuerpo con tres calles y un ático. Todo él está compuesto por esculturas y relieves, sobre un fondo dorado. Las esculturas más relevantes son la pequeña figuración de San José con el Niño en el ático y las tres esculturas situadas en el cuerpo del retablo. La primera de éstas es San Joaquín -a la derecha-, a quien se representa con un bastón de pastor en la mano. Al otro lado está Santa Ana -a la izquierda-. Ambos son los padres de la Virgen María, cuya escultura se sitúa en la calle central y posee un tamaño superior al resto. Esta figura evoca a la Virgen del Rosario y, en la actualidad, se procesiona como la Virgen de la Dolorosa, momento para el cual se le cambia su ropaje blanco por uno negro. Hay que incidir en el hecho de que la Virgen esté vestida, lo cual es excepcional si se compara con el resto de las evocaciones marianas presentes en la parroquia. Se aprecia un cambio en la mentalidad de la época, así como en el gusto y la moda, ya que la escultura fue hecha para estar vestida -presenta un vestido de estilo campaniforme, acompañado de un velo elaborado con la misma tela y una gran corona de plata-. Esta modalidad, sin embargo, será más común de los siglos XVII y XVIII⁷⁹.



IMAGEN 19: Retablo de la Virgen del rosario del siglo XVIII.

Retablo de la Inmaculada

Retablo barroco de un solo cuerpo y calle, y ático. En éste se presenta un relieve de Santo Domingo con la Virgen María, la cual entrega un rosario al primero. Urrea lo atribuye al escultor de Medina de Rioseco Tomás de Sierra, por lo que se puede fechar a finales del siglo XVII o principios del XVIII. Este prolífico artista realizó innumerables

⁷⁹ ALARCÓN ROMÁN, Concepción. "La iconografía ...Op. Cit. p. 249; MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología clásica ...Op. Cit. p. 245*; URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit. p. 163*.

obras para diferentes retablos sin acabar de Tierra de Campos⁸⁰, como sucede con este de Fuentes de Nava. En él se puede apreciar sus característicos rostros tranquilos y su minuciosa distorsión de la perspectiva⁸¹ para las piezas colocadas en la parte alta de los retablos, de forma que contempladas desde abajo no se aprecie ningún fallo.

En la parte central del retablo, se guarda la escultura de la Inmaculada Concepción, la cual se representa con las manos juntas, el pelo ensortijado y sobre un trono de nubes y ángeles⁸². Todos estos detalles recuerdan a Gregorio Fernández que, si bien él no esculpió esta obra, pudo haber sido algún seguidor de su escuela⁸³.

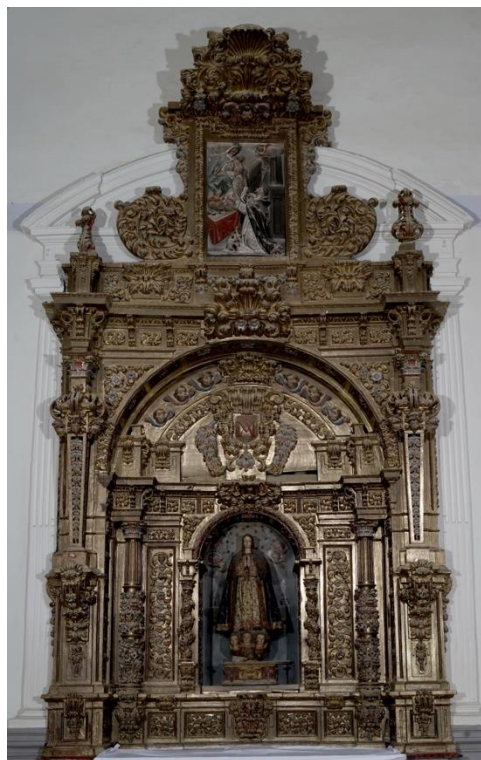


IMAGEN 20: Retablo de la Inmaculada Concepción atribuido a Tomás de Sierra.

Retablo de San Agustín

Retablo barroco de principios del siglo XVIII compuesto de un cuerpo dividido en tres calles y coronado con un ático de arco de medio punto. La escultura protagonista de este retablo es San Agustín, quien posee un tamaño superior al resto. Lo acompañan la mitra y el báculo, sus atributos comunes por haber sido obispo de Hipona, así como la maqueta de una iglesia en su mano izquierda, objeto que hace referencia a la cualidad del santo como doctor/constructor de la Iglesia católica⁸⁴. Asimismo, la escultura representa

⁸⁰ *Ibidem*. p. 163; PARRADO DEL OLMO, J.M. “La colaboración ...Op. Cit. pp. 403-413.

⁸¹ PEREZ DE CASTRO, Ramón. “Un retablo ...Op. Cit. p. 247.

⁸² Ver en detalle en el ANEXO 6.

⁸³ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.*, p. 163.

⁸⁴ IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op. Cit.* pp. 38-60.

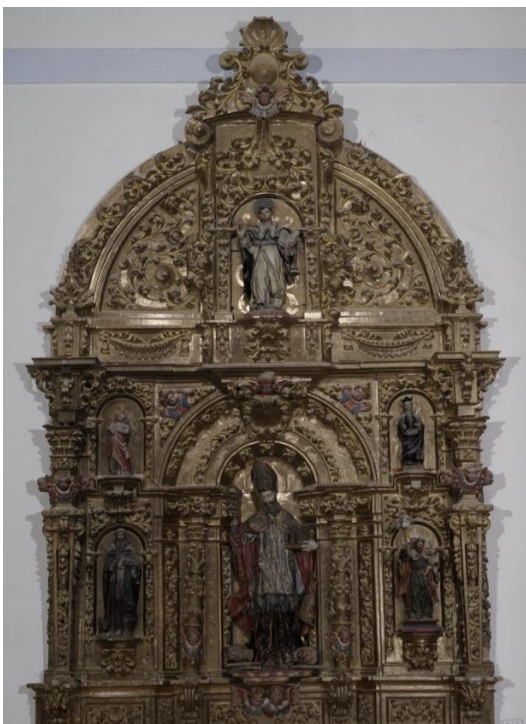


IMAGEN 21: Retablo de San Agustín del siglo XVIII.

el triunfo del cristianismo sobre el resto de las religiones, motivo por el que sale pisando las cabezas de dos hombres, supuestamente seguidores de otra fe. San Agustín es el patrón de la localidad de Fuentes de Nava y en la fecha de su celebración, el 28 de agosto, su escultura se saca del retablo y se coloca en el Presbiterio, presidiendo el altar de la parroquia.

Junto a esta talla, a cada lado, se hallan dos esculturas más reducidas⁸⁵. A la derecha se encuentra San Antón y a la izquierda, San José con el Niño, ambas del siglo XVI⁸⁶.

En último lugar, se ha de pasar a la nave de la Epístola, donde se localizan los cinco últimos retablos de la parroquia de San Pedro, bien colgados en el muro de la nave o en alguna de sus capillas. De éstos, tampoco se tiene constancia segura de sus autores.

Retablo de la capilla de los Ramírez

Este retablo del siglo XVI -recordar que la capilla funeraria de los Ramírez se construyó en 1586- diverge del resto de retablos encontrados en la parroquia. Generalmente, en ellos prevalece la escultura o relieve sobre la pintura, sin embargo, éste solamente contiene pinturas y, en su centro, cobija actualmente un relicario -donde antes se situaba una escultura, la cual se desconoce hasta el momento-. Las once tablas se distribuyen a lo largo del banco, de las calles laterales del cuerpo y del ático con forma de arco. En la calle lateral derecha se sitúan las representaciones de *las Lágrimas de San Pedro*, arriba, y el *Bautismo de Jesús*, abajo. En la calle opuesta, en la celda superior se localiza el lienzo de la *Estigmación de San Francisco* y, debajo de éste, la figura de San Jerónimo⁸⁷. En lo más alto del retablo está la pintura de mayor tamaño, en la cual se ve un *Calvario* con los personajes habituales: Cristo en la cruz, la Virgen María y San Juan. En el lado derecho de este lienzo se halla el ángel Gabriel iluminado, con la típica postura

⁸⁵ Ver detalle en el ANEXO 7.

⁸⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 163.

⁸⁷ *Ibidem.* p. 165.

en la que levanta la mano derecha, mientras que en la izquierda sostiene un lirio. Al otro lado, esta la pintura de la Virgen María, con la mano en el pecho⁸⁸. Se trata de una representación de la Anunciación, también llamada Salutación angélica. Tanto la pintura como su iconografía muestran la figuración tradicional, asentadas desde la Edad Media⁸⁹.



IMAGEN 22: Retablo del siglo XVI situado en la capilla de los Ramírez.

Retablo de San Isidro Labrador

Retablo barroco del siglo XVIII, en cuya escena central se sitúa la escultura de San Isidro Labrador, patrón de los agricultores, hecho por el que aún los fuenteros lo veneran, pues es una actividad económica común en el territorio. De hecho, los actuales agricultores de Fuentes de Nava lo siguen procesando e, incluso, le adornan con ofrendas del campo y la cosecha. En la parte superior del retablo puede contemplarse, asimismo, un relieve de la Paloma y, encima de ésta, la pintura de un gallo –alusión, junto a la columna que lo sustenta, a la Pasión de Cristo-.

⁸⁸ Para ver en detalle las pinturas descritas, acudir al ANEXO 8.

⁸⁹ MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología ...Op. Cit.* pp. 291-292.



IMAGEN 23: Retablo del siglo XVIII dedicado a San Isidro Labrador.

Retablo de María Magdalena

Retablo barroco de la segunda mitad del siglo XVIII, localizado en la capilla del deán Juan Rodrigo de Cisneros. La obra se identifica como una evocación a María Magdalena, representada doblemente en el retablo. Primero, en la calle central, hay un alto relieve de gran tamaño en el que se la representa penitente en la cueva y cogiendo una cruz con la mano izquierda, mientras que la derecha la tiene posada en el pecho. Además, se ha de destacar su vestimenta, que consiste únicamente en un vestido de palma. En el relieve se observa una escena de su muerte en el desierto. Aquí, María yace sujetando la cruz en la mano derecha y, en la izquierda, una calavera, mientras dos ángeles la sostienen.



IMAGEN 24: Retablo de María Magdalena.

Asimismo, hay otras tres esculturas, esta vez de tamaño pequeño, dispuestas alrededor del retablo. En el lado derecho, se sitúa Santo Domingo de Guzmán, quien sostiene el libro sagrado en la

mano izquierda y se acompaña de un perro que sujeta una antorcha –atributo personal que lude a un pasaje de su vida-. En el lado opuesto, se encuentra la talla de San Agustín, representado con la mitra y el báculo, sus atributos, por haber sido en vida un obispo⁹⁰.

En la parte inferior del retablo se encuentra la última escultura, una evocación de la Virgen María con el Niño, ambos vestidos con telas. La Virgen presenta un modelo muy similar al de la Virgen del Rosario, con una gran corona plateada y ropajes campaniformes, esta vez con dos piezas de colores diferentes y con una mayor ornamentación -el tejido presenta pequeños bordados en tonos dorados-.

Para finalizar, cabe comentar la arquitectura tallada en el retablo, entre la que destacan los dos atlantes encima de estípites⁹¹ situados en los extremos.

Retablo del Calvario

Retablo barroco del último tercio del siglo XVIII⁹², cuyo mayor interés radica en su escultura de Cristo en la Cruz -del siglo XVI-, obra atribuida a Juan de Valmaseda y considerada como la imagen que se situaba anteriormente en el retablo mayor de la parroquia. En primer lugar, esta idea se ratifica por el hecho de la pequeña desproporción de la que peca la figura, lo cual se justifica si se trata de una escultura que fue pensada para situarse a gran altura y ser vista desde abajo. En segundo lugar, encaja completamente con el estilo de Valmaseda, ya apreciado en el retablo mayor. Así pues, es una escultura



IMAGEN 25: Retablo del siglo XVIII con un Calvario de Juan de Valmaseda del siglo XVI.

realista que refleja un gran estudio del cuerpo por parte del autor: marcados tendones y

⁹⁰ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.*, p. 165.

⁹¹ La Real Academia Española define el término *estípite* como una *pilastra en forma de pirámide truncada invertida, con un elemento figurativo en la parte superior*. RAE [Consultado el 18 de agosto de 2019]. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=GtCozHg>

⁹² URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* 165.

venas de las piernas de Cristo, largos cabellos y barba con mechones ensortijados y el paño acortado propio del Renacimiento⁹³.

Además, el Cristo tiene los brazos articulados, reforma posterior a la época en que se talló. Esto se hizo para facilitar su procesión, pues no sólo se le sacaba crucificado, sino también como Cristo yacente⁹⁴.

Retablo de San Vicente Ferrer

Retablo barroco de la segunda mitad del siglo XVIII, en cuyo centro se encuentra la escultura de San Vicente Ferrer⁹⁵. Aparece con la tonsura y los atributos del libro, en la mano izquierda, y el rosario, en la derecha.

b) Pintura

Para completar las pinturas ya comentadas en los retablos, falta hacer una descripción de dos lienzos individuales situados en dos áreas poco visibles de la parroquia. En primer lugar, dentro de la Sacristía se guarda el cuadro de la *Aparición de la Virgen a Santo Domingo in Soriano*, realizado en 1647 por Diego Valentín Díaz, uno de los más prestigiosos pintores barrocos del foco vallisoletano. De este lugar proceden la mayoría de los pintores que trabajan en Palencia o a los que se compra, debido a la falta de pintores locales⁹⁶. El modelo compositivo es prácticamente idéntico al de la pintura de *Santo Domingo in Soriano*⁹⁷ que realizó Diego Valentín para la iglesia del Convento del Corpus Christi, también en el segundo cuarto del siglo XVII, posiblemente antes que la de Fuentes de Nava.



IMAGEN 26: Retablo del siglo XVIII dedicado a San Vicente Ferrer.

⁹³ PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura ...Op. Cit.* pp. 149-150.

⁹⁴ Ver detalle en el ANEXO 10.

⁹⁵ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 165.

⁹⁶ *Ibidem.* p. 165; GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia ...Op. Cit.* pp. 149-150; IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op. Cit.* p. 38.

⁹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Monumentos religiosos ...Op. Cit.* p. 90.



IMAGEN 27: Lienzo de la Aparición de la Virgen a Santo Domingo in Soriano, pintado por Diego Valentín Díaz en 1647.

En este lienzo al temple se aprecia la composición dinámica del grupo representado - las figuras se organizan en torno a unas líneas que convergen en un mismo foco, la esquina superior derecha-, así como su perspectiva conseguida a través de la superposición de elementos y personajes, lo cual logra la sensación de profundidad.

Por otro lado, en el cuadro predominan los colores fríos y apagados, salvo el verde oscuro del manto de la Virgen, y los colores cálidos del rojo de su vestido y el amarillo de su corona. Esto se relaciona también con el uso de la luz que hace el artista, pues uno de los dos focos

lumínicos es la corona de la Virgen, y el segundo es una tenue vela situada en primer plano junto a Santo Domingo. Con ellos se obtienen suaves contrastes, cuya luz se concentra sobre todo en el centro del lienzo -que corresponde con el punto central entre todos los personajes-, y la Virgen. Por ende, las sombras están más presentes en el fondo de la escena y a la espalda de Santo Domingo. Con este juego de luces y sombras se crea cierto volumen en las figuras, las cuales poseen rostros con una expresión hierática e idealizada, tal vez debido al convencionalismo de esta escena concreta, para la que existía un arquetipo a seguir⁹⁸. De hecho, la representación del milagro de Santo Domingo in Soriano se volvió muy popular en el siglo XVII. La historia narraba cómo en 1530 la Virgen, acompañada de María Magdalena y Santa Catalina de Alejandría, se apareció a fray Lorenzo Grotteria en el monasterio dominico de Soriano, en Calabria (Italia). La Virgen le entregó entonces al hermano un retrato de Santo Domingo, pues en el monasterio no tenían ninguna imagen del mismo. Desde ese momento, el milagro se hizo famoso y esa escena comenzó a ser representada con asiduidad, sobre todo con la llegada de la Contrarreforma, pues se la asimiló como imagen de culto. La representación más común consistía en la imagen de la Virgen, la santa y María Magdalena mostrando el retrato de Santo Domingo al fraile.

⁹⁸ COLLAR DE CÁCERES, Fernando. "De arte y rito ...Op. Cit. pp. 39-46.

En el retrato, el santo aparece de cuerpo entero y en posición frontal, vestido como un dominico, y cogiendo la Biblia con su mano derecha y, un lirio en la izquierda. Por su parte, a Lorenzo Grotteria se le representa arrodillado de espaldas al espectador, efecto que hace partícipe a todo aquel que contemple el cuadro, como si compartiera con el hermano lo que éste está presenciando.

En segundo lugar, se ha de comentar una pintura de la *Trinidad* localizada en la capilla del Baptisterio, correspondiente posiblemente al siglo XVI, de estilo manierista -evidenciado por detalles como el desproporcionado cuerpo de Dios en comparación con el cuerpo de Cristo, sobre todo las piernas; el corto paño que cubre a Jesús; o el tono azulado de la carne de Cristo-. Su autor es desconocido y la bibliografía no revela datos sobre la tabla, por lo que sólo queda el criterio personal. El pintor diseñó una composición vertical, en la



IMAGEN 28: Pintura de la Trinidad del siglo XVI.

que la paloma se sitúa en lo alto de la escena, después a Dios padre sedente ocupando el núcleo central del espacio, y, por último, a Cristo crucificado, de tamaño más pequeño, entre las piernas de Dios. Alrededor de estas tres figuras aparecen seis ángeles entre nubes sosteniendo diferentes elementos de la crucifixión. El cromatismo de la obra es suave y frío, no se emplean tonos llamativos, lo que enfatiza el sentimiento lúgubre que parece buscar el artista. Cristo aparece muerto y Dios presenta un rostro triste y de pesar por el fallecimiento de su hijo. Esto, sumado a la poca luz del cuadro, crea una sensación de aflicción y melancolía.

c) Escultura

Además de las esculturas ya descritas en los apartados anteriores por corresponderse con un elemento más de los retablos que se encuentran en la iglesia de San Pedro, esta cobija otras obras escultóricas que merecen cierta atención.

En primer lugar, en el muro de la nave de la Epístola se sitúa un *Calvario* de estilo gótico, el cual estuvo previamente en la iglesia de Santa María, primero, y en la Ermita



IMAGEN 29: Conjunto escultórico de un Calvario de estilo gótico.

de San Miguel, después⁹⁹. Esta representación muestra un Cristo ausente de dolor, lo cual es poco realista, y vestido con un paño largo, al contrario que en el resto de los calvarios descritos anteriormente. Ambas características eran recurrentes durante el gótico.

En segundo lugar, dentro de la Sacristía se localizan dos esculturas del siglo XVI que, para autores como Urrea¹⁰⁰, se conciben como procedentes del retablo mayor, posiblemente eliminadas para la ampliación que se realizó en el siglo XVII. Es preciso señalar que en el siglo XVI el foco artístico palentino sufrió un auge hasta aproximadamente 1580 en la producción de escultura fundamentalmente religiosa, teniendo como principales representantes a Juan de Valmaseda y Juan Ortiz el Viejo. Las esculturas producidas aquí, algunas de cierta calidad, se destinaban generalmente a retablos y sepulcros encargados por la comunidad religiosas, especialmente el Obispado. Esta escuela realiza obras que presentan la evolución estilística que estaba protagonizando la escultura desde finales del siglo XV en dirección al Renacimiento, siempre infundido de la tradición hispánica cristiana. Es decir, perduran algunos rasgos típicamente medievales, como el interés por lo descriptivo de la escena y el predominio de los valores emocionales sobre los detalles puramente formales. Esto se debe a que lo que se buscaba era enseñar al fiel sobre la fe cristiana, como ocurría con el resto de las artes ya comentadas.

Sin embargo, como ya se explicó en páginas anteriores, dicho aire medieval se depuró y superó durante el segundo tercio del siglo XVI gracias a Alonso Berruguete y la difusión e influencia que alcanzó su arte, a cuyo estilo se le tilda de *manierismo romanista* -recuérdese que en Castilla se denominaba *romano* a todo aquello proveniente de Italia-¹⁰¹. Se trata de un arte que evolucionó hacia un carácter monumental y solemne ya que se pretendía que dejara huella en quien lo viera, lo cual encuentra relación con la necesidad imperante de la Iglesia católica de reforzar su poder y credibilidad durante la

⁹⁹ IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes ...Op. Cit.* p. 38.

¹⁰⁰ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 165.

¹⁰¹ PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura ...Op. Cit.* pp. 33-37; RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.* pp. 156-238.

Contrarreforma. Por lo tanto, el estilo que se desarrolló en este periodo no perdió el sentido religioso que poseía antes. De hecho, se debían evitar todos aquellos signos o caracteres profanos que pudieran confundir al espectador¹⁰².



IMAGEN 30: Escultura de San Cristóbal atribuida a Juan de Valmaseda.

La primera de las esculturas de este periodo que se hallan en la Sacristía representa a San Cristóbal, atribuido a Valmaseda, y la segunda, a San Miguel Arcángel. San Cristóbal ejemplifica el estilo característico de Valmaseda, ya descrito en apartados superiores. Hace falta tener presente su gusto por lo expresivo, con aires que recuerdan todavía al gótico y cuyas figuras suelen mostrar el pelo largo y ensortijado, y un gran estudio del cuerpo humano, con el que Valmaseda conseguía reflejar el dramatismo que perseguía. Fijando la atención en el propio San Cristóbal, este se presenta con una de sus figuraciones más comunes del imaginario cristiano: un hombre de gran tamaño, tendente al gigantismo y con vestimenta corta y barba ensortijada -típica en Valmaseda-, que porta al Salvador Niño sobre sus hombros. Generalmente, San Cristóbal solía apoyarse en una especie de cayado que sujetaba con una mano, mientras que el niño sostenía un orbe en una de sus manos¹⁰³. No obstante, en esta representación faltan dichos elementos, aunque no significa que no pudieran haber existido en su momento, pues, de hecho, ambos personajes levantan uno de sus brazos, en los que la mano parece sujetar algo que ya no está. Para poder comprender esta figuración es conveniente explicar que, según la leyenda narrada en la *Leyenda Dorada* de Jacopo de la Voragine, San Cristóbal, tras su conversión al cristianismo, decidió ayudar a los peregrinos a cruzar un río. En medio de esta misión, un niño le pidió ayuda, pero, cuando San Cristóbal estaba atravesando el río con el niño a sus hombros -escena representada en la escultura-, este sintió un gran peso sobre sí mismo que le hizo flaquear, aunque consiguió llegar a la orilla. Cuando San Cristóbal miró al niño descubrió que había conducido sobre sus hombros *al mundo y a su creador*¹⁰⁴.

¹⁰² *Ibidem*. pp. 222-224.

¹⁰³ MANZARBEITIA VALLE, Santiago. "San Cristóbal ...Op. Cit. pp. 43-44.

¹⁰⁴ Esta historia pudiera ser la versión cristianizada de dos mitos clásicos: Atlas cargando el peso del mundo sobre su espalda y/o Heracles portando al Eros niño. *Ibidem*. p. 45; GARCÍA CURADO, María Dolores. "San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico". *Antigüedad y Cristianismo*, XVII (2000). pp. 345.

En relación con el estilo y composición de la escultura, esta está realizada en madera policromada. Al igual que se aprecia en los ropajes de la figura, en este periodo era común el empleo del dorado para imitar los bordados de los ropajes¹⁰⁵. Valmaseda consigue superar la rigidez frontal característica de la etapa anterior y, gracias al rostro de San Cristóbal vuelto hacia el niño y los brazos y manos en alto, logra crear la sensación de movimiento en los personajes. García Curado afirma que esta forma de representar al Santo y su estilo recuerdan a la obra que realizó Alonso Berruguete en el retablo de San Benito en 1526¹⁰⁶.

Por último, es momento de centrarse en la segunda escultura: San Miguel Arcángel. El Santo presenta su figuración tradicional, es decir, su lucha frente al demonio, a quien derrota con su espada¹⁰⁷. En esta ocasión, no hay bibliografía o autor concreto que atribuya la obra a ningún escultor, aunque puede asumirse como perteneciente al taller de Valmaseda, debido a su cronología y estilo, el cual es muy similar al que se presencia en la escultura de San Cristóbal -madera policromada y un personaje que revela un gran conocimiento de la anatomía humana y cuya contorsión enfatiza la sensación de dramatismo-.



IMAGEN 31: Escultura del siglo XVI de San Miguel Arcángel, atribuible a Juan de Valmaseda.

d) Platería

En este punto, se presenta como el último complemento al recorrido histórico-artístico de la parroquia de San Pedro. En su Sacristía se puede encontrar un relevante número de obras de platería, de diversos tipos, calidades y cronologías. Algunas aparecen mencionadas en los Libros de Fábrica estudiados, de otras se encuentran referencias en algunos estudios publicados, y de otras no se ha hallado noticia hasta la fecha.

Se ha decidido exponer las piezas de platería que, se considera, merecen un mayor interés para este trabajo. A continuación, se desarrollará esta selección siguiendo un orden cronológico en función de la fecha de su creación.

¹⁰⁵ PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura ...Op. Cit.* pp. 23-24.

¹⁰⁶ GARCÍA CURADO, María Dolores. "San Cristóbal ...Op. Cit. pp. 364.

¹⁰⁷ ÁVILA VIVAR, Mario. "La iconografía de San Miguel en las Series Angélicas". *Laboratorio de Arte*, 28 (2016). pp. 243-244.

En primer lugar, del siglo XV sólo se cuenta con una cruz gótica de plata¹⁰⁸. Hace falta precisar que la mayor parte de las piezas estudiadas de estilo gótico se datan entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, motivo por el que se las suele identificar como tardogóticas¹⁰⁹. En esta época el foco principal de creación de obras de platería se encontraba en Burgos y Valladolid. Las piezas que se encuentran en la provincia de Palencia proceden fundamentalmente del taller vallisoletano, el cual era una de las mejor nutridas y organizadas. Ese vínculo con el mercado palentino se debió a su proximidad y a la interrelación de la nobleza y miembros del clero palentinos que residían en Valladolid. Sin embargo, también puede suceder que piezas labradas en la provincia de Palencia fueran llevadas a marcar a dicha ciudad. En muchas ocasiones ocurre que el platero pertenece al foco palentino pero la pieza presenta el sello de Valladolid¹¹⁰, como sucede con esta de Fuentes de Nava.

La cruz conservada en Fuentes de Nava es de tipo procesional y, como apunta Brasas Egido, la cruz tiene unas dimensiones de 50 x 37 cm, está decorada con vegetales repujados y presenta cuadrifolios en sus remates. Dichos cuadrifolios contienen varias figuras repartidas entre el anverso -los tetramorfos de los evangelistas San Lucas y San Marcos, un Ecce Homo y la escena de la *Oración en el Huerto*- y el reverso -Cristo en Majestad, los tetramorfos e los evangelistas San Juan y San Mateo, la Virgen y San Juan Bautista-.



IMAGEN 32: Cruz gótica.

Por su parte, el crucifijo se diseñó con un estilo muy similar al que se estaba desarrollando en la escultura gótica del momento, con una delgada anatomía¹¹¹. En cuanto al platero y lugar de realización de la pieza, Barrón García la atribuye a Gonzalo Diez¹¹² debido a la marca GONC/ALOD, que aparece en la cruz junto al sello de Valladolid y a dos punzones vallisoletanos de finales del siglo XV -Pedro Alonso y otro marcador del que no se conoce el nombre¹¹³-.

¹⁰⁸ URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 165.

¹⁰⁹ BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje de ...op. Cit. p. 163.

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 160; BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería ...Op. Cit.* pp. 23-37.

¹¹¹ *Ibidem.* p.38.

¹¹² Barrón García señala que el platero Gregorio Diez realizó las *cruces tardogóticas de Fuentes de Nava y del Museo Diocesano de Palencia*. BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje de ...Op. Cit. p. 163.

¹¹³ Ver detalle de las marcas en el ANEXO 12.

El siglo siguiente se presenta como la gran época de esplendor para la platería castellana, debido fundamentalmente a cuatro factores que convivieron durante estos años: el auge económico que sufrió el reino, la llegada masiva de plata desde las Américas, el alcance de la perfección y calidad técnicas en el arte de la platería y el aumento del gusto por el lujo y la ostentación de la sociedad castellana.

A lo largo del siglo XVI se produjo una evolución en el estilo artístico de la platería. En un primer momento, destacó el estilo plateresco, en el que predomina la preocupación por la decoración. En él coexistieron rasgos típicos del gótico con otros recién llegados del estilo romano -como los grutescos a *candelieri*-. No obstante, terminó venciendo el gusto por *lo romano*, de lo cual se explica la abundancia de medallones, hornacinas, quimeras o querubines, entre otras figuraciones ornamentales. En torno a la mitad de siglo, durante el Bajo Renacimiento, se produjo un avance en la renovación artística, en la que se incorporaron las tendencias manieristas en cuanto a la figuración y ornamentación de las piezas. En estas predominaron los órdenes clásicos, la decoración de cartela o cartucho enrollado, las piezas abalaustradas y los relieves cuyo estilo imitaba la escultura que se estaba desarrollando en el momento -se puede apreciar una evolución desde las figuras estilizadas e inquietas inspiradas en Berruguete hacia el romanismo de Gaspar Becerra-. En las últimas décadas de siglo, el manierismo logró introducirse también en el diseño estructural de las piezas, caracterizado por la decoración sobria, la geometría y la sencillez arquitectónica. Esta forma de hacer continuó hasta bien avanzado el siglo XVII¹¹⁴.

En relación con los focos de producción castellanos, sin duda, el más pujante estuvo en Valladolid, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, a partir del segundo tercio de finales de siglo, aumentó el número y la calidad de los plateros palentinos, aunque esto no significa que cesasen los contactos con Valladolid. De hecho, no es extraño que entre los contratos de las obras de platería de este tiempo figuren plateros de ambos focos trabajando juntos. Esto tal vez se debiera al escaso número de plateros palentinos que había, entre los que se puede destacar a Pascual Abril, Cristóbal de Paredes o Gaspar Pinto¹¹⁵. A pesar de ello, lograron desarrollar una gran actividad en el territorio, con un estilo tan similar que hace difícil para el investigador el poder

¹¹⁴ RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.* pp. 331-334.

¹¹⁵ Para alcanzar una información más amplia sobre estos plateros palentinos, se recomienda acudir a BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje de ...Op. Cit.; y a RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.*

diferenciar una autoría de la otra. Esos rasgos tan parecidos se basaban fundamentalmente en el estilo manierista, por inspiración de Berruguete, logrando piezas de calidad y riqueza técnicas, con armonía en las proporciones y de gran tamaño¹¹⁶. Entre las piezas de estas características sobresale una cruz procesional -72,5 cm de altura y 65 cm de ancho - de Fuentes de Nava a la que Barrón García fechó entre 1593 y 1604 y se la adjudicó al platero palentino Felipe de Córdoba -presenta el punzón COR/DOBA, junto al sello vallisoletano y la marca de Alonso Gutiérrez el Viejo, encargado del contraste y la marca de la ciudad de Valladolid-¹¹⁷. Actualmente, se localiza en el altar mayor, sustentada sobre un pie de plata -179 cm de alto y 17,5 cm de ancho- realizado en el siglo XVIII. En él se inscribió *Dio esta cruza esta fábrica S^M D MR^NNDIZ por la oblata de las misas que fu / ANO T724 PESA 24 80 CAS*.

A parte de dicha cruz, entre las piezas del siglo XVI también se encuentran una naveta de plata y dos ostiarios o píxides. El primero de estos mide 7 x 7,8 cm y presenta una inscripción: *HOC EST VERUN CORPUS DNE NRI*. El segundo, tiene un tamaño de 3,6 x 7,8 cm. Estas piezas eran un tipo de vaso sagrado donde guardar el Santísimo Sacramento, en esta ocasión con forma de caja pequeña.



IMÁGENES 33-34: Píxides de plata del siglo XVI.

En cuanto a la naveta de plata¹¹⁸ -cuyas dimensiones son de 12 cm de altura, 21 x 8,8 cm de copa y 8,2 cm el pie-, esta se trata de una caja con forma de nave donde se portaba el incienso durante las liturgias. Presenta marca de tres punzones: el sello de la

¹¹⁶ *Ibidem.* pp. 336-346; GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia ...Op. Cit.* pp. 123-139; BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería ...Op. Cit.* pp. 49-50.

¹¹⁷ BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje de ...Op. Cit. p. 166; BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "La platería de ...Op. Cit. p. 129; PÉREZ MARTÍN, Sergio. "Noticias sobre la vida ...Op. Cit. pp. 121-138; BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606". En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2016*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016. pp. 88-94.

¹¹⁸ Urrea Fernández la identifica en su inventario puntualizando la presencia de una inscripción en la que se escribe: *esta naveta mandó hacer Juan Monge*. URREA, FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* pp. 165-166.

ciudad de Valladolid, GONZALES y M^oA^oRDZ, tanto en la tapa de la naveta como en su pie¹¹⁹.



IMAGEN 35: Naveta de plata del siglo XVI.

El siglo XVII marca la diferencia dentro de la historia de la platería, en este caso, palentina, pues desde la década de los 30 se inicia su decadencia. Los encargos por parte de la Iglesia, el mayor cliente de este tipo de arte, se redujeron considerablemente, lo que provocó una disminución del trabajo en los talleres y de su calidad artística y tamaño. La mayor parte de objetos de plata, de cierta calidad, que se conservan de esta época en las iglesias de la provincia de Palencia provienen de otros focos artísticos que, al contrario que Palencia, habían conseguido mantener el control y la calidad técnica de este arte - Madrid o Valladolid, generalmente- y suelen ser donaciones de benefactores externos al clero¹²⁰. A pesar de tal desafortunada situación, existe constancia entre las fuentes primarias contrastadas de la referencia a cuatro elementos. En el Libro de Fábrica de 1690-1790, en la data del año 1684 se escribe:

*cruz – veinte y tres reales que pago/ a Fran[cis]co Salgado de componer la
cruz/ y unos candeleros que izo para la / Yglessia*

En esa fecha se menciona la realización de una nueva cruz a manos del platero Francisco Salgado. Sin embargo, no se ha logrado encontrar más información de ninguno de los dos, ni si quiera se ha podido identificar la cruz entre aquellas que actualmente se guardan en la parroquia. Por su parte, se ha tenido más suerte con la data del año 1695 descrita en ese mismo Libro de Fábrica:

*plata – mas trescientos y quatro r[eale]s y medio que tu/ bo de coste una
caxa para la custodia dos/ crismeras componer un remate de la cruz/ de plata*

¹¹⁹ Ver marcas en ANEXO 13.

¹²⁰ GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia ...OP. Cit.* pp. 143-151; BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería ...OP. Cit.* p.83.

*nueva y tachunar d[i]cha cruz y e/ churas como consta de recibo de Baltasar/
baca platero vecino de la v[ill]a de ampudia*

*plata – yten veinte y tres r[eale]s que tuvieron de coste dos/ binaxeras que
se tuvieron de las ampollas biexas/ de plata _ d[i]cho coste de echura y las
onzas que/ pesso mas*

En la primera anotación se señala la realización de una caja para guardar la custodia de la iglesia, tal vez refiriéndose a la custodia que todavía se conserva y cuya procedencia es el taller madrileño. Esta tiene forma de sol y su tamaño es 67 cm de altura, 25 cm de pie y 29,5 cm de diámetro del sol¹²¹. Las custodias son unas piezas diseñadas en forma de templete desde el estilo gótico. El mayor número de las mismas se integran junto al cáliz, en el que el ostensorio se sitúa sobre la copa y se remata con un viril¹²². Asimismo, se mencionan dos crismeras de plata y varios complementos que se añaden a la nueva cruz, posiblemente la que aparece citada anteriormente y cuyo autor se corresponde con Francisco Salgado. Por último, se advierte que todos estos elementos de plata fueron encargados a Baltasar Baca (del Pino), el cual ha sido identificado como un platero procedente de la localidad de Ampudias, quien fuera padre, junto a su esposa Ana Luis de Hempudia, del también platero Sebastián Baca Luis¹²³. Para finalizar, en el segundo párrafo se cuentan dos vinajeras realizadas a partir de unas ampollas -con este término se refieren a unas viejas crismeras-.



IMAGEN 36: Crismeras de plata del siglo XVII.

Asimismo, en la Sacristía se encuentran también dos crismeras que se corresponden con la crismera del óleo y la del crisma -ambas con unas dimensiones de 11 cm de altura, 13 cm de cañón y 3,8 cm de pie-. Faltaría una tercera crismera, la del *infirmorum*. En el pie de estas aparecen dos marcas, una de la ciudad de Palencia y otra del platero y/o marcador PA/REDS. Posiblemente, se trate del mismo marcador al que Barrón García se refiere en su estudio sobre la platería palentina, en el que identifica ese mismo punzón con Cristóbal de Paredes¹²⁴.

¹²¹ Ir al ANEXO 14 para ver la custodia.

¹²² BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería ...Op. Cit.* pp. 51-52; RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte ...Op. Cit.* pp. 334-335.

¹²³ PEÑA CASTRILLO, Luis J. "Ampudianos ...Op.Cit. pp.319-320.

¹²⁴ Ver detalle en ANEXO 15. BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje de ...Op. Cit. p. 173.

Además, se ha identificado un cáliz de plata sobredorado del siglo XVII, cuyas proporciones son 26,2 cm de altura, 16 cm de pie y 9,3 cm de copa. Se trata de un cáliz de estilo manierista, con decoración grabada vegetal y relieves de los instrumentos de la Pasión de Cristo. En cuanto a su estructura, el cáliz tiene nudo de jarrón ovoide en el astil, en el que termina una moldura que nace en el pie. En este mismo se lee la inscripción: *DDD ANO 1596 PHILIPVS II HISPANIER CXINEPIP HANIESACROS VMMOREGISHRISTO*. Se pueden apreciar la marca de la villa -Valladolid-, el punzón del marcador en la que se lee ENCA/LADA, la cual se identifica con el marcador vallisoletano Lázaro de Encalada, y otra - °V/DET/DRA- que se vincula al platero Juan de Tiedra¹²⁵.



IMAGEN 37: Cáliz de plata sobredorado del siglo XVII.

Por último, se han de destacar unas piezas del siglo XVIII. En este periodo se produce la caída definitiva del foco palentino, aunque se sigue manteniendo el nivel del vallisoletano, incorporándose también la ciudad de Salamanca. Además, sumado a la escasa calidad de las pocas piezas que logran producir el limitado número de plateros palentinos que aún quedaban, las donaciones a la iglesia de piezas procedentes de los focos más pujantes también disminuyeron considerablemente¹²⁶.



IMAGEN 38: Juego de vinajeras y campanilla sobre bandeja, todas de plata del siglo XVIII.

En la Sacristía se hallan un juego de vinajeras del último tercio del siglo XVIII, de estilo neoclásico. Estas presentan marcas de Gregorio Izquierdo -YZ/QVRD¹²⁷-, uno de los principales plateros vallisoletanos de este tiempo¹²⁸. El conjunto se compone de dos vinajeras -11,4 x 4,2 cm-, una campana -10,8

x 6,2 cm- y una bandeja o plato -4,2 cm de alto y 24,7 x 19 cm de ancho-.

¹²⁵ BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería ...Op.Cit.* pp. 90-91; BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "La platería de ...Op. Cit. p. 133; URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 165.

¹²⁶ GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia ...Op. Cit.* p. 152.

¹²⁷ Ver detalle en el ANEXO 16.

¹²⁸ BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería ...Op. Cit.* pp. 102-108; URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p. 167.

A este mismo estilo debieron permanecer una cruz, un viril y un portapaz citados en el Libro de Fábrica de 1787 a 1828 en la data del año 1793:

viril – cruz, parroq(uial) y portapaz – yt(en) se le remiten en data trece mil ciento trein/ta y un r(eale)s y ocho m(a)r(avedi)s q(u)e por recibo de Cath(alin)a No/zal resultaron entregados a Man(ue)l Ponce su/ marido, y ella despues de difunto este resto/ del importe del viril nuebo de platta dorado,/ cruz, parroq(uia)l, portapaz del mismo metal, dorado/ del crucifixo, forro de las baras de los cetros con/ inclusión de las cajas para su conserva(ci)on eje/cutado todo con licencia y aproba(ci)on a f(e)cha de aquella 18 de octubre y de esta 28 de maio de/ el año de esta cuenta

V. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha pretendido realizar una crónica hitórico-artística de la Iglesia parroquial de San Pedro en Fuentes de Nava a partir de los bienes patrimoniales que se encuentran actualmente en ella. Se espera que el contenido aquí plasmado refleje esa intención inicial. Sin embargo, durante el transcurso de la investigación se ha contado con un obstáculo ya mencionado en las primeras páginas: la falta de documentación sobre la iglesia en sí misma y sobre su patrimonio artístico. Esta ausencia es evidente, en primer lugar, en las fuentes bibliográficas, en las cuales las referencias a San Pedro y/o alguna de sus obras de arte son mínimas. En ellas se evidencia un estudio superficial y poco documentado del elemento en cuestión del que traten.

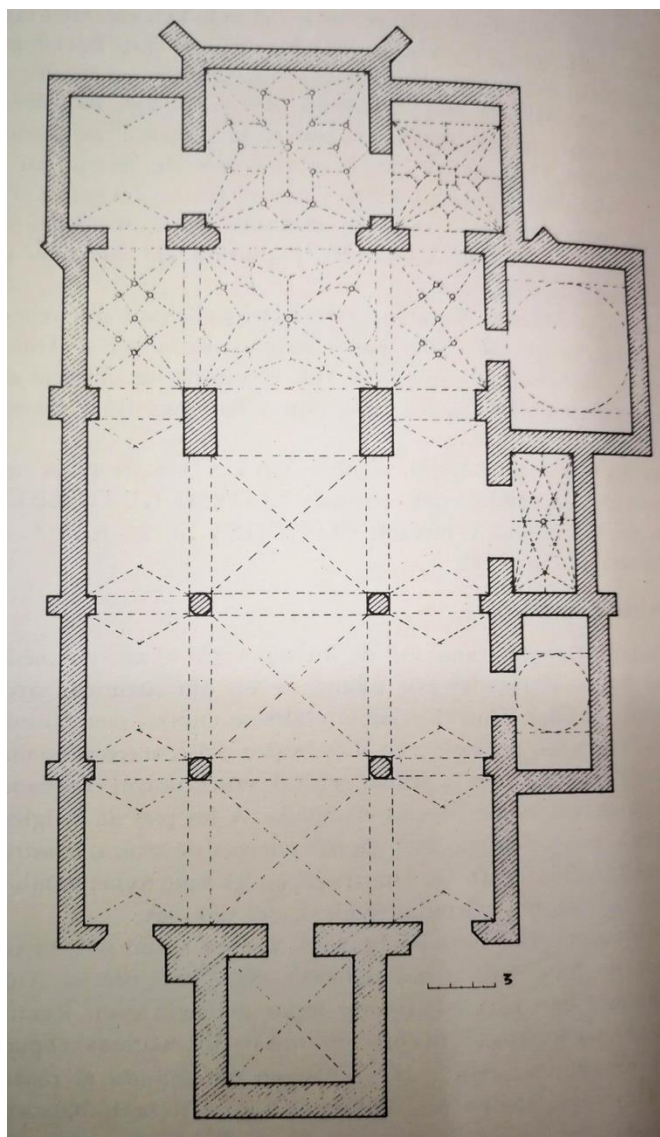
En segundo lugar, se esperaba contrarrestar esa carencia con las fuentes primarias del archivo parroquial de la iglesia. Por desgracia, como se intuye después de la lectura del trabajo, estas son igualmente escasas. La inexistencia de documentos anteriores a 1681 provoca un vacío realmente notable para el fin perseguido. Resulta una tarea complicada llevar a cabo un análisis, catalogación y descripción de una iglesia parroquial cuya construcción se inició en el siglo XIV y cuyas obras de arte de mayor calidad se datan desde el siglo XVI sin fuentes primarias pertinentes de dichas épocas.

Ambos aspectos provocan la ralentización del proceso investigador, pues se ha de buscar otras formas y más fuentes igualmente válidas que permitan suplir esa carencia documental. Asimismo, estos causan que elementos patrimoniales de San Pedro tan relevantes como la arquitectura permanezcan relegados a un segundo plano en este estudio. No obstante, como investigador no se puede, o no se debe, exponer más que aquello de lo que se tiene constancia que es verdaderamente fiable.

Por último, y retomando ese freno o necesaria dilatación en el tiempo de la investigación, es preciso señalar que sí sería posible hacer ciertos estudios más completos y exhaustivos de algunos bienes patrimoniales presentes en la iglesia parroquial, como pueden resultar algunas piezas de platería o capillas como la de los Ramírez. Con todo, esto requiere de un mayor estudio y medios que superan a los de este tipo de trabajos. Pues, como se indicó anteriormente, no solo se precisa de la ayuda de fuentes primarias y secundarias para realizarlo, sino también de procesos comparativos de unas obras con otras –se refiere aquí a bienes localizados en otras iglesias de la zona o de la provincia, como mínimo- para, al menos, adivinar la autoría de la misma.

VI. ANEXOS

ANEXO 1: Planta de salón de la iglesia parroquial de San Pedro (Fuentes de Nava)¹²⁹.



¹²⁹ ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura ...Op. Cit.* p. 135. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario ...Op. Cit.* p.164.

ANEXO 2: Detalles de los yesos de las Virtudes, junto al escudo e inscripción de los Ramírez.



ANEXO 3: Detalle de los dos escudos del matrimonio de los Ramírez. El primero pertenece al escudo de armas de la familia marido y el segundo, al de la familia de la mujer. Ambos, una vez casados, diseñaron el escudo que se aprecia en la tercera imagen del ANEXO 3.



ANEXO 4: Detalle del Retablo del Siglo XVII situado en la capilla de Pedro de Liébana en la iglesia parroquial de San Pedro. Se puede contemplar en él el cuerpo central del retablo, en el que se hallan las esculturas de San Francisco, de San Pedro Alcántara y, en el centro, la de Nuestra Señora de la Antigua.



ANEXO 5: Detalle del retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia parroquial de San Pedro. En la imagen puede apreciarse el modelo iconográfico en el que la Virgen evolucionó en la segunda mitad del siglo XVII, en el que el barroco ganó a la simbología tradicional. Es decir, aún perduran elementos como la corona de estrellas -típicamente se compone de 12 estrellas, aunque en esta escultura sólo se cuentan 8-, túnica blanca -ahora más adornada- y manto azul. Sin embargo, desaparecen iconografías como la serpiente a sus pies¹³⁰.



¹³⁰ MARTÍNEZ DE LA ROSA, pp. 297-301.

ANEXO 6: Detalle del retablo de San Agustín de la iglesia parroquial de San Pedro. En él se pueden ver las esculturas de San Antón y San José con el Niño a ambos lados, y el Santo en el centro.



ANEXO 7: Detalles de las pinturas que componen el retablo del siglo XVI localizado en la capilla de los Ramírez de la iglesia parroquial de San Pedro. La imagen de arriba muestra la *Anunciación* y, en el centro, el *Calvario*. Abajo a la derecha, se sitúan las *Lágrimas de Pedro* y el *Bautismo de Jesús*. A su izquierda, la *Estigmación de San Francisco* y San Jerónimo.



ANEXO 8: Detalle del Cristo en la cruz de Juan de Valmaseda, en el que se puede apreciar la reforma que se realizó *a posteriori* en los hombros para que pudieran articularse.



ANEXO 9: Lienzo de Sato Domingo in Soriano datado en el siglo XVII bajo la autoría de Diego Valentín. Actualmente se localiza en la iglesia del Convento del Corpus Christi de Valladolid¹³¹.



¹³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Monumentos religiosos ...Op. Cit.* p. 90.

ANEXO 10: Detalle de las marcas de punzón en la cruz gótica conservada en la Sacristía de la iglesia parroquial de San Pedro. En ellas se puede leer GONC/ALOD -Gonzalo Díez- y OO/PA -Pedro Alonso. Además, lo acompaña el sello de la ciudad de Valladolid y la marca de otro marcador desconocido.



ANEXO 11: Detalles de las marcas de punzón presentes en la tapa y en el pie de la naveta de plata del siglo XVI. Se aprecia claramente el sello de Valladolid y las marcas de GONZALES y M^oA^oRDZ.



ANEXO 12: Imagen de la custodia de sol del siglo XVII procedente de un taller madrileño.



ANEXO 13: Marcas de punzón situadas en el pie de unas crismas de plata del siglo XVII localizadas en la iglesia parroquial de San Pedro.



ANEXO 15: Detalle de la marca del punzón presente en un juego de vinajeras, campanilla y bandeja de plata de estilo neoclásico del siglo XVIII encontradas en la iglesia parroquial de San Pedro.



VII. BIBLIOGRAFÍA

- "Real provisión de emplazamiento en forma dirigida al provisor de la ciudad y obispado de Palencia, a petición de Pedro Rodríguez de Cisneros, vecino de Fuentes de Nava (Palencia), patrón de las memorias fundadas en dicha villa por Juan Rodríguez de Cisneros, deán de Las Charcas (Perú), en el pleito que tratan sobre rendición de cuentas de la administración del dinero destinado a dichas memorias". Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 1464, 68. En línea: *PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES* [Consultado el 10 de agosto de 2019]. Disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=5079022&fromagenda=N
- Actas de la Conferencia General, 20ª reunión, vol. 1: Resoluciones*. París: 1978. En línea: *UNESDOC* [Consultado el 2 de agosto de 2019]. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114032_spa
- ALARCÓN ROMÁN, Concepción. "La iconografía religiosa en el siglo XVIII". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45 (1990). pp. 247-278.
- ALONSO RUIZ, Begoña. "La arquitectura del coro y trascoro de la catedral de Palencia". *Cambridge Scholars* (2015). pp. 234-249.
- ÁVILA VIVAR, Mario. "La iconografía de San Miguel en las Series Angélicas". *Laboratorio de Arte*, 28 (2016). pp. 243-258.
- AYUNTAMIENTO DE FUENTES DE NAVA. Disponible en: <http://fuentesdenava.dip-palencia.es/index.php/municipio/historia/>
- AZCARATE, José María de. *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*. Valencia: Artes gráficas Soler, 1963.
- AZCÁRATE, José-María de. "Alonso Berruguete y el Renacimiento castellano". *PITTM*, 22 (1961). pp. 1-19.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII". En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. pp. 159-192.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606". En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2016*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016. pp. 81-107.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio. "La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte". En RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA,

- Ignacio José (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2017*. Murcia: Universidad de Murcia, 2017. pp. 129-142.
- BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería palentina*. Palencia: Diputación Provincial, 1982.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. “Noticias de arte palentino”. *PITTM*, 72 (2001). pp. 189-206.
- CAGIGAS ABERASTURI, Ana Isabel. *Los maestros canteros de Trasmiera*. Tesis Doctoral dirigida por ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel. Santander: 2015.
- CAMÓN AZNAR, José. *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa-Galpe, S.A, 1980.
- CENSO-GUÍA DE ARCHIVOS DE ESPAÑA E IBEROAMÉRICA. Disponible en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/portada.htm>
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. XVII (2005). pp. 39-49.
- DOMINGO MENA, Salvador. *Caminos burgaleses: los caminos del norte (siglos XV y XVI)*. Tesis doctoral dirigida por GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José. Burgos: 2015.
- FIZ FUERTES, Irune. “Consideraciones sobre pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los maestros de Astorga y de Becerril”. *Archivo Español de Arte*, 300 (2002). pp. 414-423.
- GAGO, Casimiro Alfonso. “La torre de Santa María de Dueñas y Alonso de Tolosa: una huella de los herreriano en Castilla”. *BSAA*, 9 (1942). pp. 159-163.
- GARCÍA CHICO, Esteban. “Artistas palentinos”. *BSAA*, 11 (1944). pp. 197-201.
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla, VOL. I, Arquitectos*. Valladolid: Universidad, Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, 1940.
- GARCÍA CURADO, María Dolores. “San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico”. *Antigüedad y Cristristianismo*, XVII (2000). pp. 343-366.
- GARCÍA GARCÍA, Lorena. “En torno al arquitecto Felipe Berrojo de Isla”. *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46 (2011). pp. 57-63.
- GARCÍA GARCÍA, Lorena. “Maestros de cantería cántabros que trabajan en la Provincia de Palencia durante la Edad Moderna”. *PITTM*, 85 (2014). pp. 97-114.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Xarait, 1983.

- GONZÁLEZ, Julio. *Historia de Palencia: Edades Moderna y Contemporánea* (vol. 2). Palencia: Excelentísima Diputación Provincial de Palencia, 1984.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. “Un copón mexicano en la iglesia parroquial de Santa Eugenia de Becerril de Campos: a propósito de la donación de Simón de Haro”. *BSAA*, 62 (1996). pp. 467-474.
- IZQUIERDO, Julio César y CALVO DOCE, Teo. *Fuentes de Nava*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1997.
- LAVADO, Pedro. “Tipologías y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos”. *Al-Andalus*, 43 (1978). pp. 427-445.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago. “San Cristóbal”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (2009). pp. 43-49.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Tomo XIV (parte segunda). Valladolid: Diputación de Valladolid, 2001.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “La sillería de la iglesia de Santa María, de Dueñas (Palencia). *Archivo Español de Arte*, 114 (1956). pp. 117-123.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Retablo plateresco en Dueñas (Palencia)”. *BSAA*, 36 (1970). pp. 501-504.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo. *Libro Becerro de las Behetrías. Estudio y texto crítico*. Vol. I. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro": Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Archivo Histórico Diocesano, 1981.
- MARTÍNEZ ORTEGA, Ricardo. “¿Unos topónimos vallisoletanos? Acerca de Fuentes de Don Bermudo, Villalombrós, Villafranca, Fuentes de Duero, Villela y Castromuza en los documentos latinos medievales”. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 18 (2000). pp. 251-264.
- MARTÍNEZ, Rafael Ángel. *La villa de Becerril y el Museo de Santa María*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1996.
- MARTÍNEZ, Rafael. “Pedro Manso y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Dueñas (Palencia)”. *PITTM*, 73 (2002). pp. 421-428.
- MARTÍNEZ, Rafael. *La catedral de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1992.

- MAZARIEGOS PAJARES, Jesús. "Alonso Berruguete, pintor". *PITTM*, 42 (1979). pp. 31-131.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "La obra de arte al servicio de la transmisión de ideas: los orígenes del retablo y su programa litúrgico". *Puertas a la lectura*, 15-16 (2002). pp. 83-85.
- NIETO GONZÁLES, José Ramón (coord.). *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León: arquitectura religiosa* (vol. III). Valladolid: Junta de Castilla y León, 2007.
- PALENCIA GENEALÓGICA. Disponible en: <http://palenciagenealogica.blogspot.com/>
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María. "Testamento y otros datos de Juan de Villoldo". *PITTM*, 42 (1979). pp. 134-152.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María. 1996. "La colaboración entre ensambladores en los proyectos de los retablos de finales del siglo XVII y unas obras inéditas de Tomás de Sierra". *BSAA*, 62 (1996). pp. 401-420.
- PAYO HERNANZ, René Jesús, MARTÍNEZ, Rafael (coord.). *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte*. Burgos: Promecal, 2011.
- PEÑA CASTRILLO, Luis J. "Ampudianos distinguidos". *PITTM*, 74 (2003). pp. 269-363.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón de y FIZ FUERTES, Irune. "Precisiones sobre unas tablas del Maestro de Becerril en Palencia y en Becerril de Campos". *BSAA*, 74 (2008). pp. 273-279.
- PEREZ DE CASTRO, Ramón. "Un retablo de Boadilla de Rioseco (Palencia) de Santiago Carnicero y Tomás de Sierra". *BSSA*, 71 (2005). pp. 241-258.
- PÉREZ MARTÍN, Sergio. "Noticias sobre la vida y obra de los plateros vallisoletanos Alonso Gutiérrez el Viejo y Alonso Gutiérrez Villoldo". *BSAA*, 80 (2014). pp. 121-138.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia: Diputación provincial de Palencia, 1977.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Disponible en: <http://dbe.rah.es/>
- REAL ACADEMIA EESPAÑOLA. Disponible en: <https://dle.rae.es/>
- REVILLA VIELVA, Ramón. "Catedral de Palencia". *PITTM*, 6, (1951). pp. 85-90.
- RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, MARCHÁN FIZ, Simón. *Historia del Arte de Castilla y León: renacimiento y clasicismo* (tomo V). Valladolid: Ámbito, 1994.

- SAN MARTÍN, Jesús. *El retablo Mayor de la Catedral de Palencia: nuevos datos*. Palencia: Imprenta Provincial, 1953.
- SANCHO CAMPO, Ángel (dir.). *Arte sacro en Palencia: descripción, catalogación y estudio de las obras de arte más importantes de la Diócesis-provincia de Palencia*. Palencia: Obispado de Palencia, 1999.
- SANCHO CAMPO, Ángel. *El arte sacro en Palencia*. Palencia: Obispado de Palencia, 1971.
- SANCHO CAMPO, Ángel. *La catedral de Palencia: un lecho de catedrales*. León: Edilesa, 1996.
- SILVA MAROTO, María Pilar. *Pedro Berruguete: el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla: iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava (Palencia)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2003.
- TERESA LEÓN, Tomás. “Paredes de Nava, villa señorial: su historia y tesoro artístico”. *PITTM*, 1968.
- TESAUROS DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/>
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Inventario artístico de Palencia y su provincia: Antiguo Partido Judicial de Frechilla* (tomo I). Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de educación y Ciencia, 1977.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. “El retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Pareces de Nava (Palencia)”. *BSAA*, 54 (1988). pp. 361-375.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel. *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1990.
- ZARZUELO VILLAVERDE, Manuel. *Paredes de Nava: Museo Parroquial Santa Eulalia*. León: Edilesa, 1992.